Mus. th.
4568
(1

Bitter

III, 1251

Xerokopieren aus konservatorischen … erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar
28. 05. 1988

<36604655560010

<36604655560010

Bayer. Staatsbibliothek

4568

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

In zwei Bänden.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON EMANUEL UND FRIEDEMANN BACH,
SOWIE ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165 a.

169 = B

Aufgeschnittene oder beschmutzte Exemplare werden nicht zurückgenommen. *D. V.*

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

EMANUEL UND FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

ERSTER BAND.



C. PH. EMANUEL BACH.

Verlag von Wilh. Müller, Berlin.

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

ERSTER BAND.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH,
SOWIE ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165 a.



C. Ph. Emanuel Bach

Verlag von Wilh. Müller, Berlin.

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

ERSTER BAND.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH,
SOWIE ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165 a.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Ihrer Majestät

der

Königin Augusta

von Preussen

in tiefster Unterthänigkeit

gewidmet

von

dem Verfasser.

Bayerische
Staats-
Bibliothek
München

Allerdurchlauchtigste, Grossmächtigste Königin,

Allergnädigste Königin und Frau!

Die beiden grossen Künstler, deren Andenken dieses Buch gewidmet ist, entstammten einem Orte, dessen Geschichte mit der Blüthe der deutschen Kunst seit länger als einem Jahrhundert und bis in die neueste Zeit hinein auf das engste verwachsen ist, dessen fürstlichen Gebietern die deutsche Nation nicht geringeren Dank schuldet, als ihren edelsten Geistern.

Eure Königliche Majestät, diesem erlauchten Fürstenhause entsprossen, werden in dem geschichtlichen Hintergrunde der nachfolgenden biographischen Schilderungen zugleich den Abglanz jenes Lichtes erkennen, das von dem Königlichen Throne Preussens her auf die Culturentwickelung des vorigen Jahrhunderts seine belebenden Strahlen geworfen hat.

Aus der Betrachtung dieser Verhältnisse tritt vor Allem das Andenken an Carl Philipp Emanuel Bach hervor, der, wie wenige seiner

Zeit, geholfen hat die Bahnen zu eröffnen, die Wege zu ebnen, auf denen die deutsche Kunst zu der glanzvollen Höhe emporsteigen konnte, auf der wir sie jetzt bewundern.

Indem ich dies Buch in diesem Sinne Eurer Königlichen Majestät zu Füssen lege, wollen Allerhöchst Dieselben geruhen, den Ausdruck tiefster Ehrerbietung zu gestatten, in welcher ich verharre

Eurer Königlichen Majestät

Mannheim, im October
1867.

unterthänigster
Bitter,
K. Preuss. Geheimer Regierungs-Rath.

Vorwort.

Der Verfasser der nachfolgenden Schrift hat in seiner Biographie Joh. Seb. Bach's (Berlin bei Schneider. 1865. Th. II. S. 370) darauf hingewiesen, dass er über die Lebens-Schicksale der vier Söhne jenes grossen Meisters in abgesondertem Werke Bericht erstatten werde.

Indem er diesem Versprechen nachkommt, ist es ihm eine angenehme Pflicht, der wohlwollenden Hilfe zu gedenken, die ihm bei seiner mühsamen Arbeit von so vielen Seiten her zu Theil geworden ist.*)

*) Zu besonderem Danke verpflichtet ist der Verfasser auch bei dieser Arbeit dem Hrn. Espagne, Custos der Königl. Bibliothek zu Berlin, nicht minder dem Hrn. Alfred Dörffel, Besitzer eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig. Ebenso hat er mit lebhaftester Erkenntlichkeit der wohlwollenden und entgegenkommenden Unterstützung Erwähnung zu thun, die ihm durch den Director des Königl. Conservatoirs zu Brüssel, Hrn. Fétis, so wie durch Hrn. M. Fürstenau, Kammer-Musikus und Privat-Bibliothekar Sr. Maj. des Königs von Sachsen zu Theil geworden ist.

Von Seiten des Fürstl. Bückeburgischen Concertmeisters Hrn. Gulomy, von Hrn. Professor L. Nohl zu München, endlich von seinem treuen Jugendfreunde, Hrn. Regierungs-Rath von Raumer

Die Quellen, welche über die Söhne Bach's Aufschluss geben konnten, fliessen, obschon deren Lebenszeit unserm Jahrhundert so viel näher liegt als die des Vaters, fast noch spärlicher als bei diesem.

Und doch war, wenn auch bei zweien derselben das kunst- und culturhistorische Interesse weniger erheblich ist, das Leben C. Ph. Emanuel's, des Zweitgebornen Sebastian Bach's, für die Geschichte der Musik wie für die methodische Entwickelung einzelner Zweige derselben von der allergrössesten Bedeutung, während ein Rückblick auf das, was Friedemann der Kunst gewesen und was er ihr hätte sein können, im höchsten Grade belehrend ist.

Eine erschöpfende Würdigung dessen, was Emanuel Bach gewollt und was er erreicht hat, findet bei der ausserordentlichen Vielseitigkeit, in der sein Streben sich bewegte, nicht geringe Schwierigkeiten. An positiven Grundlagen hat es bisher hiefür gefehlt.

Sein Leben war ausserdem ein so einfach bürgerliches, jedem romanhaften Anfluge so völlig fremdes, dass eine geeignete Darstellung desselben kaum anders als in der Darlegung seiner zahlreichen Werke erfolgen kann.

Dies ist der Standpunkt, von dem aus der Verfasser an seine Arbeit gegangen ist. Er hofft in derselben das Lebensbild eines Mannes gegeben zu haben, der wie sein grosser Vater ein durch und durch Deutscher Künstler,

zu Frankfurt a. O. ist ihm in gleich dankenswerther und bereitwilliger Weise die freundschaftlichste Unterstützung im Ansammeln und Herbeischaffen des Materials gewährt worden.

wohl werth ist, der lebenden Generation, die ihn fast vergessen hat, in's Gedächtniss zurückgerufen, ihrem ehrenden Andenken empfohlen zu werden.

Möchte der Versuch hiezu einem gleich nachsichtigen Urtheile begegnen, als der Biographie Sebastian Bach's zu Theil geworden ist.

Mannheim, im August 1867.

Der Verfasser.

Inhalt
des ersten Bandes.

Carl Philipp Emanuel Bach.

	Seite
Einleitung	1
Cap. I. Jugend, Erziehung, Studienzeit, Aufenthalt und Anstellung in Berlin	5
Cap. II. Compositionen während dieser Zeit:	
A. Clavier-Compositionen	35
B. Theoretische Arbeiten	91
C. Compositionen für die Orgel und für andere Instrumente	114
D. Kirchen-Musiken	117
E. Die weltlichen und geistlichen Lieder	137
F. Weltliche Cantaten	155
G. Seb. Bach's vierstimmige Choräle	164
Cap. III. Biographisches über die Zeit in Berlin	169
Cap. IV. Anstellung, Aufenthalt und Lebens-Verhältnisse in Hamburg	174
Cap. V. Compositionen während der Hamburger Zeit	196
A. Clavier-Compositionen	196
B. Instrumental-Compositionen	236
C. Kirchen-Musiken	243
Anhang zum ersten Bande, mit besonderem Inhalts-Verzeichniss	323

Einleitung.

Es giebt in der Kunstgeschichte Erscheinungen, deren absoluter Werth bei oberflächlicher Anschauung nicht von der Bedeutung zu sein scheint, dass es sich lohnte, ihrem Entwickelungsgange mit sorgfältiger Prüfung zu folgen.

Viele dürften der Meinung sein, dass Carl Philipp Emanuel Bach diesen Kunstgrössen zweiten Ranges angehöre.

Seine eigene Zeit war dieser Meinung nicht. Sie hielt ihn für den ersten aller lebenden Tonsetzer.

Das Andenken an seinen grossen Vater war geschwunden. Was dieser geschaffen hatte, harrte, in vergilbende Papierstösse zusammengebunden, einer fernen Auferstehung oder flatterte als Gegenstand des Studiums für wenige Auserlesene hierhin und dorthin. Der tiefe Ernst in Sebastian Bach's Werken war von seiner Zeit nicht verstanden worden. Händel's Oratorien hatten ihren Weg nach Deutschland noch nicht gefunden; Graun, der viel bewunderte und gefeierte Sänger, lebte ausserhalb der Opernbühne Friedrichs des Grossen nur in seinem Tod Jesu, Hasse nur noch in wenigen Opern in dem Bewusstsein seiner Zeitgenossen fort. Die italienische

Kirchenmusik war noch kaum über die Alpen gedrungen; Alles übrige gehörte den Geistern zweiten Ranges an, aus deren Reihen erst später Joseph Haydn in den Vordergrund heraustrat.

Dem gegenüber war die melodische gesangvolle Schreibart Emanuel Bach's, obschon auch in ihr noch Vieles für sonderbar, auffallend, unverständlich galt, doch dem Auffassungsvermögen seiner Zeitgenossen zugänglicher, als die tiefsinnigen Toncombinationen seines grossen Vaters es gewesen waren. Eine ungeheure Anzahl von Tonwerken jeder Art war durch ihn in mehr als vierzigjährigem Schaffen an der lebenden Generation vorübergeführt worden. Ein Leben, von ehrenwerther Ordnung erfüllt, durch Fleiss und Arbeit ausgezeichnet, hatte die Mitwelt daran gewöhnt, in ihm den „Vater der Musiker und des Clavierspiels" zu verehren. Seine ausserordentliche Virtuosität und das Neue, Frappante in seinen Ideen und Formen, dies alles bot reichen Stoff zur Bewunderung und zum Vergleich mit Anderen. War es da zu verwundern, wenn man ihn nach und nach zu einer Höhe erhob, vor der die grossen Vorgänger, wie die Tonsetzer seiner eigenen Zeit, zurückzuweichen schienen?

Die Nachwelt hat weniger emphatisch über ihn geurtheilt.

Aus der Saat, die er ausgestreut hatte, waren neue Blüthen, eine reichgesegnete Frucht-Erndte emporgewachsen, und, wie es zu geschehen pflegt, der den Keim dazu gelegt, die schöne Gegenwart möglich gemacht hatte, ward vergessen, wie sein Vater vergessen worden war.

So kämpfen und wechseln die Gestaltungen des Lebens hin und her, Nebelmassen vergleichbar, die sich am Saume des Gebirges der Sonne entgegenballen.

Hatte die eigene Zeit, vielleicht nicht mit voller Berechtigung, Emanuel Bach auf die höchste Stufe gestellt, die sie dem Künstlergange eines grossen Genius zuerkennen

konnte, so war die ihr folgende Periode, indem sie ihn über vielen Minderberechtigten vergass, gegen ihn ungerecht.

Unserem Zeitalter ist es vorbehalten, dies Unrecht zu sühnen. Die Werke des Vaters steigen nach und nach aus dem Dunkel und dem Staube der Vergessenheit an das schöne Licht des Tages zurück, und was der Sohn der Kunst gewesen, beginnt mehr und mehr gewürdigt zu werden.

Mit Sebastian Bach und Händel hatte die alte Schule evangelischer Tonsetzer, die Schule der deutschen Contrapunktisten den Kreislauf ihrer ernsten Aufgabe erfüllt. Ueber keinen von beiden konnte die Nachfolge hinaus. Es bedurfte eines vermittelnden Elements, um von ihrer strengen Grösse zu der blüthenreichen Pracht der neueren Tonschöpfungen zu gelangen.

Den Brüdern Friedemann und Emanuel Bach war diese grosse und schöne Aufgabe als Erbtheil ihres Vaters zugefallen.

Der ältere von ihnen hat dieses Vermächtnisses nicht geachtet. In eigensinnigem Beharren auf den alten Bahnen fortschreitend wollte er der neuen Zeit aufzwingen, was schon die Vergangenheit aus den Händen so viel Grösserer kaum hatte annehmen wollen. So musste er resultatlos zu Grunde gehen.

Dagegen hat Emanuel Bach nicht allein den Reichthum der Arbeiten seines Vaters, so weit er ihn empfangen hatte, mit treuem Sinne aufbewahrt, sondern auch die künstlerische Aufgabe erfüllt, in deren Pflege er erzogen worden war.

Sein Vater, der dem Rathe zu Leipzig missliebige Cantor der Thomasschule hatte diesem einst zugerufen: „Die Kunst ist um sehr viel gestiegen, der Gusto hat sich verwunderungswürdig geändert. Die alte Art der Musik will unsern Ohren nicht mehr klin-

gen!“ Was war es, das er mit diesen bemerkenswerthen Worten hatte ausdrücken wollen?

Er wollte sagen: Nicht zum Stillstand oder Rückgang, sondern zum Fortschritt, zu der neuen Art der Musik sind wir berufen!

Der Sohn, von dem Ideengange der grossen Zeit erfüllt, die ihn umgab, unter den belebenden Strahlen der Sonne Friedrichs des Einzigen ihren Grundsätzen folgend, trat mit kühnem Sinn aus dem Banne der alten Kreise heraus, um seiner Kunst der Zukunft hellglänzende Pforten zu öffnen.

So ist seine Besonderheit, sein Wesen, Schaffen und Wirken in Wahrheit einer eingehenden Betrachtung werth.

Capitel I.

Jugend, Erziehung, Studienjahre, Aufenthalt und Anstellung in Berlin.

Carl Philipp Emanuel, der dritte Sohn Sebastian Bach's mit dessen erster Gattin Maria Barbara, (jüngsten Tochter des Johann Michael Bach, seiner Zeit Organisten und Gemeindeschreibers zu Gehren) war am ~~14.~~ März des Jahres 1714 zu Weimar geboren, grade in der Zeit, während deren sein Vater einen so wenig erfreulichen Briefwechsel mit dem Vorstande der Liebfrauen-Kirche zu Halle zu führen hatte. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann stand bereits in seinem vierten Lebensjahre. Ein anderer Bruder, Johann Christoph, 1713 geboren, war wieder gestorben.

So hat jene friedliche Residenz des sächsisch-thüringischen Fürstenhauses, dem die deutsche Kunst so vielen Dank schuldet, nicht nur der Blüthezeit des Vaters gelächelt, sondern auch den Mann in's Leben treten sehen, der zwischen seiner unnahbaren Grösse und der glänzenden Zukunft der Musik, die bald genug mit ihren Kunstblüthen der Welt erscheinen sollte, als Verbindungs- und Vermittelungsglied zu dienen bestimmt war.

Die Jugendzeit vieler Männer, denen eine grosse Bestimmung zu Theil geworden, hat das Bild bewegter, seltsamer Lebensverhältnisse geboten. Von solchen ist in den Kinderjahren Emanuel Bach's nichts bemerkbar. Es war der normale Gang der Familie, wie er sich in kleinen

Städten zu gestalten pflegt, die Umgebung eines thätigen Künstlerlebens, in dem, was gefördert wurde zur Ehre Gottes geschah, innerhalb deren die ersten Jahre seiner Kindheit, seine Knaben- und Lehrzeit verlaufen sollten.

Ihm hatte die Natur einen heiteren klaren Sinn verliehen, der sich an das Leben anschmiegen konnte, wie es ihm grade entgegen kam. Schon in früher Zeit trat der ihm später so eigenthümliche Hang zum Muthwillen und zur Neckerei hervor[1]). Ueber ihm waltete die Liebe eines Vaters, der in eigener harter Schule erstarkt, ihm mit festem Sinne die Bahn vorzuzeichnen vermochte, die er innehalten sollte, bis er mit selbständigem Willen sich bewegen durfte. So bietet die Jugendzeit Emanuel Bach's kein Suchen und Irren, kein Ausweichen nach rechts oder links, kein Schwanken und Flattern von hier nach dort, sondern sie zeigt den ruhigen Gang einer von sicherer Hand geleiteten Erziehung, deren wohlthätige Reflexe sich bis in seine späteste Lebenszeit bemerkbar machen.

Als sein Vater Weimar verliess, war er 3 Jahre alt. In seinem 10. Jahre stehend kam er nach Leipzig. Er selbst sagt über seine Jugendzeit in der biographischen Skizze, die er im Jahre 1773 aufgezeichnet hat, nichts als[2]): „Nach geendigten Schulstudien auf der Leipziger Thomas-Schule habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt.“

Diese magere Notiz meldet eben nur die nackte Thatsache, dass er seine Schulzeit mit besonderem Erfolge durcharbeitet hatte. Noch in späteren Lebensjahren zeigte er gern die günstigen Zeugnisse vor, die er hierüber von dem damaligen Rector Ernesti in Händen hatte. Sonst weiss man, dass er im Jahre 1735, also in seinem 21. Jahre, nach Frankfurt zur Universität gegangen und

[1]) Rochlitz, für Freunde der Tonkunst. I. 280.
[2]) Burney, Musik. Reise. Th. III.

dass er dort bis zum Jahre 1738, also 3 Jahre geblieben war. Da er nun schon vorher in Leipzig eine Zeit lang dem Studium der Rechte obgelegen hatte, so lässt sich schliessen, dass er etwa bis zum Ende seines 19. Lebensjahres (1733) die Thomas-Schule besucht hat.

In dieser Anstalt, die grade in den letzten Jahren seiner Schulzeit unter Gessner's Leitung stand, wurde, wie bekannt, ein gelehrter, streng wissenschaftlicher Unterricht ertheilt. Diejenigen, die auf ihr die Reife zur Universität erlangten, verliessen sie mit der vollendeten Schulbildung ihrer Zeit.

Wenn man dies und die vier Studienjahre Emanuel Bach's in Leipzig und Frankfurt im Auge behält, so wird man leicht erkennen, dass er in sorgfältiger Erziehung zu einer höheren Bildung gereift sein musste, als der Mehrzahl seiner Standesgenossen sonst zu Theil zu werden pflegte.

Diese Wohlthat hat ihn durch sein Leben begleitet. Er war mit Graun der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war.

Ueber den Gang, den seine musikalischen Studien genommen haben, ist nur wenig bekannt. Er selbst sagt davon: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt als meinen Vater.“

Freilich war dieser Lehrmeister der erste, den die Welt damals aufzuweisen hatte. Und sonach ist in jenen wenigen Zeilen genug gesagt. Dass er ausser dem Clavier (und selbstverständlich der Orgel) noch andere Instrumente spielen gelernt habe, davon ist nirgends eine Spur zu entdecken. Reichardt, der mit der Lebensgeschichte Bach's bekannt genug geworden war, behauptet [1]), dass derselbe von Natur aus links gewesen sei, und daher in der ersten

[1]) Selbst-Biographie. Leipzig. Allg. Mus.-Ztg. Jahrg. 16 (1814) No. 2.

Jugend manche Instrumente verkehrt getrieben habe. Vielleicht war dieser Umstand die Veranlassung, dass der Vater ihm nicht auch wie dem älteren Friedemann Unterricht auf der Violine geben liess. Dass er aber eben nur das Clavier erlernt hatte, ist in jedem Falle für die Betrachtung des Entwickelungsganges, den sein Leben genommen hat, von nicht geringer Wichtigkeit. Denn dadurch, dass dieses Instrument das einzige war, mit dessen Uebung er sich zu beschäftigen hatte, ist er offenbar darauf hingeleitet worden, dasselbe auch für die Composition als sein Haupt-Instrument zu betrachten.

Hilgenfeld sagt von ihm [1]) (es ist nicht bekannt, auf Grund welcher Thatsachen): „Sein Vater widmete ihn den Wissenschaften. Musik sollte er nur zu seiner Freude lernen...... Aber durch den Unterricht, den er von seinem Vater erhielt, so wie durch den fortwährenden Umgang mit Künstlern, die seines Vaters Haus besuchten, hatte er die beste Gelegenheit, sich mit Allem, was zur Musik gehört, gründlich bekannt zu machen und seinen Geschmack auszubilden, sich aber auch mit den verschiedenartigen Richtungen desselben vertraut zu machen. So wurde aus ihm ein gründlicher Musiker und musterhafter eleganter Clavierspieler.“

Auch Rochlitz spricht Aehnliches von ihm aus [2]).

Hiernach wäre es wesentlich dem Zufall zuzuschreiben gewesen, dass Emanuel Bach Musiker geworden.

Dies ist indess schwer zu glauben. Dass Sebastian Bach, dem die möglichst sorgfältige Erziehung seiner Kinder sehr am Herzen lag, ihm eine wissenschaftlich gründliche Bildung zu Theil werden und ihn später die Rechte hat studiren lassen, berechtigt an und für sich zu dieser Annahme nicht. Denn auch Friedemann, der unzweifelhaft für die Musik bestimmt war, dessen ganze

[1]) J. S. Bach. S. 10.

[2]) Für Freunde der Tonkunst. Bd. I. 278.

Natur darauf hindrängte, ihn zum Künstler zu machen, und der noch eine Zeit lang mit seinem Bruder Emanuel gemeinschaftlich von dem Vater unterrichtet wurde, hatte Philosophie, Jura und Mathematik studirt. Im Allgemeinen aber war es Sitte der Zeit, dass die Eltern, welche irgendwie die Mittel dazu erschwingen konnten, ihre Söhne auf die Universitäten schickten, auch wenn es nicht eigentlich in ihrer Absicht lag, das Studium die Grundlage ihrer Lebensstellung werden zu lassen. Agricola, 6 Jahre jünger als Emanuel, studirte zu Leipzig die Rechte, während er Sebastian Bach's Schüler in der Musik war, und der Rath zu Hamburg nahm für seine Musik-Directorstelle am Johanneum nur studirte Leute in Anstellung.

Wäre dem aber auch nicht so gewesen, so würde man doch aus der Anlage, die Emanuel für die Musik zeigte und die, wie ein späterer Zeitgenosse[1]) von ihm erzählt, so gross war, dass er schon in seinem eilften Jahre die Stücke des Vaters, wenn dieser sie setzte, über dessen Schulter weg zu spielen vermochte, so wie aus der Natur des Unterrichts, den er empfing, kaum darauf schliessen können, dass er die Musik bloss zu seiner Freude habe lernen sollen.

Freilich ging nach der Sitte und dem Bedürfniss der Zeit der Unterricht im Clavierspiel mit dem der Theorie der Musik Hand in Hand und ein gebildeter Liebhaber musste mehr leisten können, als man etwa heut zu Tage von einem solchen zu fordern berechtigt sein würde. Dennoch fand auch damals ein merkbarer Unterschied zwischen der Ausbildung eines Liebhabers und der eines Musikers von Fach statt. Dieser Unterschied war in der Lehrmethode Sebastian Bach's in auffallendem Grade bemerkbar.

Dieselbe war keineswegs darauf berechnet, blosse Liebhaber im Clavierspiel auszubilden. Noch weniger

[1]) Schubarth. Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

konnte sein Unterricht in der Composition darauf hinauslaufen[1]). Wer so lehrt, lehrt nur für Künstler und solche, die es werden wollen. Oder möchte man glauben, dass die zahlreichen und gediegenen Arbeiten, die jener grosse Meister für Unterrichtszwecke schrieb, das Orgelbüchlein, die Inventionen, die Clavier-Uebungen, das wohltemperirte Clavier u. a., die Ausbildung von Liebhabern hätten fördern sollen? Seb. Bach diente mit seinem ganzen Sein und Leben der Kunst. Ihrer Förderung, ihrem Dienste war auch die Erziehung seiner Kinder gewidmet. Wo er nur geringeres fordern durfte, z. B. bei der Unterweisung seiner zweiten Gattin Anna Magdalena, sehen wir ihn, wie deren Gedenkbuch zeigt[2]), ganz anders auftreten.

In jedem Falle war der Unterricht, den Em. Bach von seinem Vater genossen hat, auf seine künstlerische Ausbildung gerichtet. Wenn dies noch einer Bestätigung bedürfte, so würde diese unschwer in den Concerten zu finden sein, die Seb. Bach für seine Söhne geschrieben hat, und von denen die zwei Flügel-Concerte mit Quartett-Begleitung (in C-dur und E-moll) in die Zeit von 1728 oder 1729, die beiden Concerte für 3 Flügel aber (in G-dur und D-moll) in das Jahr 1731 fallen. Man denke sich den grössten Clavierspieler seiner Zeit mit seinen beiden Söhnen an drei Flügeln diese Concerte spielend, in denen die Schwierigkeiten, wenn nicht ganz gleich vertheilt, doch sicher bedeutend genug waren, um in der Ausführung Künstlerhände zu erfordern, uud man wird sich sagen müssen, dass es auch in der musikalischen Erziehung eine Grenze giebt, bei der die Richtung auf das blosse Liebhaberwesen durchaus aufhört.

Dieser Art der Erziehung hat dann auch die weitere Folge von Emanuel Bach's Lebenslauf entsprochen.

[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 304 ff.
[2]) a. a. O., Th. I. S. 122.

Uebrigens war wohl das Haus Sebastian Bach's nicht eben der Ort, seine Söhne etwas Anderes als wirkliche Künstler werden zu lassen. Die unausgesetzte Beschäftigung mit der Kunst, die Hilfe, welche sie dem Vater beim Ausschreiben der von ihm componirten Stücke und selbst beim Stechen einiger derselben leisten mussten, der Umgang mit den zahlreichen zum Theil ausgezeichneten und talentvollen Schülern des Vaters, die Musik-Uebungen in der Thomas-Schule, die Aufführungen in der Thomas- und Nicolai-Kirche, alles das konnte ein anderes Bewusstsein, als das der vollkommensten Zugehörigkeit zur Musik bei ihnen gar nicht aufkommen lassen. Emanuel Bach sagt selbst: „Der Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bei meinem Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern von erstem Rang zu machen und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, imOrgel- und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als dass ein Musikus von Ansehen die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbei lassen sollen, diesen grossen Mann kennen zu lernen." Dass er auch schon als Knabe manchem Künstler in Spiel und Composition überlegen war, und dass Sebastian Bach hiervon eine sehr deutliche Einsicht gehabt hat, das ergiebt sich zur Genüge aus der bekannten Geschichte, die sich in dessen Hause mit dem Orgel- und Klavierspieler Hurlebusch aus Braunschweig zugetragen hat [1]).

So kann es wohl schwerlich als ein blosser Zufall be-

[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 302.

trachtet werden und allein auf Rechnung überwiegender Befähigung kommen, wenn Emanuel Bach mit seinem Bruder Friedemann unter den Schülern seines Vaters weitab der bedeutendste war und geblieben ist. Und so trat er denn auch unmittelbar nach Beendigung seiner Universitäts-Jahre zur Kunst zurück, indem er den Ruf als Cembalist zu dem damaligen Kronprinzen von Preussen annahm, ohne dass dabei irgend davon die Rede gewesen wäre, dass er seinen Lebensplan habe ändern müssen.

Seine eigene Lebens-Erzählung ergiebt nebenbei, dass er in Frankfurt a. O. „sowohl eine musikalische Akademie, als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe.“

Wenn man dies Alles erwägt und dabei im Auge behält, welch' gründliches Wissen, welche Fertigkeit und Uebung damals von einem Cembalisten verlangt wurden, und wenn man ferner das ungeheure Uebergewicht in Betracht zieht, welches Emanuel Bach durch theoretische Kenntnisse in seine Lebensstellung als Musiker mitbrachte, so wird wohl die Annahme gerechtfertigt sein, dass des Vaters Unterricht ihn keineswegs bloss zum gründlich gebildeten Musik-Dilettanten habe fördern wollen.

Diese Ueberzeugung wird bestärkt, wenn man einen Blick auf die Compositionen Emanuel's wirft. Man sieht daraus, dass derselbe vom Jahre 1731, also von seinem 17. Jahre ab, als er zwar noch die Thomas-Schule besuchte, doch aber als ein hinreichend erwachsener junger Mann schon eine ziemlich feste Idee über seinen zukünftigen Lebensberuf haben musste, bis zu seinem Abgange nach Frankfurt a. O., also im Hause und unter der Aufsicht und Leitung des Vaters nicht weniger als

fünf Clavier-Sonaten,
ein Menuett mit überschlagenden Händen,
7 Trii,
2 Soli für Oboe und für Flöte,
1 Suite,

2 Clavier-Concerte mit Instrumental-Begleitung,
6 Sonatinen

componirt hatte, wovon die übergrosse Mehrzahl auf die Schülerjahre von 1731 bis 1733 kommt[1]).

Man weiss auch, dass er im Jahre 1731, also unzweifelhaft unter den Augen seines Vaters, die Menuett mit überschlagenden Händen in Kupfer gestochen und herausgegeben hat.

Müsste sein Vater nicht mit völliger Blindheit geschlagen gewesen sein, wenn er nach diesen Vorgängen hätte glauben wollen, dass aus seinem Sohne Emanuel jemals ein Advocat oder Staats-Beamter nach den steifen Begriffen seiner Zeit werden könne? Nun wird man zugeben müssen, dass Sebastian Bach ein klarer hellsehender Geist gewesen ist, dessen ganzes Sein und

[1]) Diese Arbeiten sind nach dem Kataloge von 1790 über den Nachlass Emanuel Bach's und nach den Jahren geordnet folgende:

1731: Zwei Clavier-Soli, eines im musikalischen Allerlei (No. 43) gedruckt, das andere in F-dur $^2/_4$ neu überarbeitet in Berlin 1744.
Menuett mit überschlagenden Händen.
Trio für Clavier und Violine, G-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1746.
Trio für Clavier u. Violoncell, D-moll $^3/_4$, desgl. 1746.
Trio für Flöte, Violine und Bass, desgl. 1749.
Trio für dieselben Instrumente, G-dur $^4/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. F-dur $^2/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. A-dur $^4/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. A-moll $^2/_4$, desgl. 1746.
Solo für die Oboe, G-moll $^4/_4$.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1732: Clavier-Solo, A-moll $^4/_4$, erneuert Berlin 1744.
desgl. C-dur $^4/_4$, desgl. 1744.
desgl. D-moll $^4/_4$, desgl. 1744.

1733: Suite E-moll $^4/_4$, desgl. 1744.
Concert A-moll $^4/_4$, für Clavier mit Quartett-Begleitung, erneuert Berlin 1744.

1734: 6 Sonatinen in F-dur $^4/_4$, G-dur $^4/_4$, A-moll $^4/_4$, E-moll $^4/_4$, D-dur $^2/_4$, Es-dur $^2/_4$, sämmtlich erneuert Berlin 1744.
Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung Es-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1743.

Trachten sich in dem Streben concentrirte, seiner Kunst und seinen väterlichen Pflichten nach allen Seiten hin Genüge zu leisten. Und so wird man ihm auch die Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, dass er in seinem Sohne Emanuel den Künstler nicht zu Gunsten einer advocatischen Praxis habe unterdrücken wollen. Um so mehr gereicht es ihm zur Ehre, dass er ihn zum wissenschaftlichen Studium angehalten und ihm dadurch eine tüchtige und dauernde Grundlage für sein zukünftiges künstlerisches Leben gesichert hat.

So sehen wir denn auch Emanuel Bach keinen Augenblick schwanken, als die Frage an ihn herantritt, ob er sich ganz der Musik widmen, oder seine Zukunft dem Zufalle und der Ungewissheit überlassen solle? Er selbst sagt hierüber ganz einfach und ziemlich klar: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, jetzigem König, nach Ruppin, machte, dass meine vorhabende Reise rückgängig wurde.“

Hier ist nicht im entferntesten angedeutet, dass durch diesen Ruf für seine Lebensstellung eine Aenderung herbeigeführt worden sei. Er hätte wohl gern in Ermangelung einer festen Stelle die Reise in fremde Länder unter, wie es scheint, angenehmen und günstigen Verhältnissen angetreten. Er sollte diese Reise mit dem ältesten Sohne einer vornehmen und reichen liefländischen Familie machen, der in Leipzig studirt hatte, mit dessen Eltern Sebastian Bach bekannt geworden war und denen er Emanuel als Begleiter empfohlen hatte[1]). Aber sowie sich die Gelegenheit zum Eintritt in die künstlerische Lebensbahn bietet, giebt er sie auf, ohne dass er darin etwas anderes als eine

[1]) Rochlitz für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 283.

nothwendige Folge seiner bisherigen Vorbereitungen erkennt[1]).

Interessant genug wäre es gewesen zu erfahren, aus welchen Gründen Sebastian Bach für seinen Sohn grade die anmuthige Oderstadt Frankfurt als Universität gewählt hatte, da diese doch nach den Reisebegriffen seiner Zeit den sächsischen Landen ziemlich fern lag, während andere Hochschulen, z. B. Merseburg, Wittenberg und Halle ihm so viel näher und bequemer gewesen wären. Seinen Sohn Friedemann hatte er in Leipzig studiren lassen. Vielleicht hatte er grade aus dieser Erfahrung gelernt, von wie grossem Werthe es ist, wenn die Jugend, eine Zeit lang von ihrer gewöhnlichen Umgebung getrennt, sich durch das Leben mit und unter Fremden einen erweiterten Gesichtskreis, grössere Selbständigkeit der Gesinnung und erhöhte Erfahrung sammeln könne.

Welcher Art die Uebung der Musik damals in dem alten Mess- und Hanse-Platze Frankfurt gewesen, das zu ermitteln ist dem Verfasser, dessen glücklichste Lebenszeit in die musikalischen Bestrebungen jener Stadt fällt, nicht

[1]) Durch diese auf E. Bach's eigener Darstellung beruhende Mittheilung berichtigt sich zugleich die Nachricht der Leipziger Allg. Mus.-Ztg. von 1800 S. 4. über die Art und Weise seiner Anstellung bei Friedrich II. Danach hätte er schon lange in Berlin gelebt, ohne dass der König von ihm Notiz genommen gehabt hätte. Endlich sei er zu ihm beschieden worden, um vor ihm zu spielen. Friedrich II. habe ihn gefragt: „Kann Er auch über unbeziffertem Bass aus dem Stegreif eine Melodie herunterspielen?" Bach habe geantwortet: „Ich will es versuchen, Majestät." Nun habe ihm der König die Bassstimme einer Graun'schen Sinfonie vorgelegt, von der er gewiss gewusst habe, dass sie nie in andern Händen als den seinigen gewesen. Bach habe sich an das Clavier gesetzt, die Stimme verkehrt auf das Pult gestellt und meisterhaft gespielt und Friedrich darauf geantwortet: „Nun sehe ich, dass man mir nicht zu viel von Ihm gesagt hat und dass Er sein Handwerk versteht." Die Mus.-Ztg. setzt hinzu: Dies war Alles, wodurch der deutsche Künstler vom deutschen König belohnt worden ist! Bach's eigene Lebensnotizen strafen die Erzählung wie die darauf gebaute Schlussfolge Lügen.

gelungen. Rochlitz[1]) sagt hierüber: „In Frankfurt gab es fast nichts an Musik. Emanuel musste alles erst schaffen. Dies gab ihm reiche Gelegenheit, Fertigkeiten und Erfahrung zu sammeln.“ Dass hienach die „musikalische Akademie“, die Bach geleitet haben will, grade von grosser Bedeutung gewesen sein sollte, ist nicht zu vermuthen. Zu jener Zeit können dort ausserhalb der Universitäts-Kreise nur geringe musikalische Mittel vorhanden gewesen sein; denn Frankfurt war trotz Messe und Universität bei weitem kein Leipzig. Vermuthlich ist die Musik im Wesentlichen dort als ein Theil des gottesdienstlichen Cultus geübt worden und nur bei besonderen Veranlassungen mit in das Universitäts-Leben übergetreten. Das Einzige, was aus jener Zeit aufgefunden worden, sind 3 Musiktexte:

der eine zur Einweihung der dortigen Unter-Kirche am 1. Advents-Sonntage 1736, wohl nach einer Renovirung im Innern der Kirche, welche im 15. Jahrhundert erbaut, schon im 16. Jahrhundert lutherisch geworden war;

der andere für eine von den Studenten der Universität dem Markgrafen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin am 18. März 1737 aufgeführte Cantate;

der dritte gleichfalls für eine von den Studenten bei Anwesenheit Königs Friedrich Wilhelm I. zur Martini-Messe 1737 aufgeführte Cantate.

Diese Texte sind im Anhange zu diesem Theil abgedruckt. Wenn Emanuel Bach's Angabe: „dass er alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe,“ wörtlich zu nehmen wäre, dann würde man in diesen übrigens mehr als mittelmässigen Texten mindestens einige Ueberbleibsel aus jener seiner ersten Zeit selbständigen Schaffens besitzen.

In der Genealogie der Bach'schen Familie ist dem

[1]) Für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 282.

Namen Carl Philipp Emanuel die Bemerkung beigefügt: „Lebet in Frankfurt an der Oder p. t. als Studiosus und informiret auf dem Clavier.“ Man ersieht daraus, dass derselbe sich dort einen Theil seiner Subsistenzmittel durch Klavier - Unterricht hat verdienen müssen.

Im Uebrigen hat er auch dort wiederum eine Menge von Instrumentalsachen gesetzt, nämlich[1]):

> 6 Clavier-Sonaten, 1 Trio, 2 Soli für die Flöte, 1 Clavier-Concert mit Instrumental-Begleitung, 1 Menuett (von Locatelli) mit Variationen,

von denen nur das letzte ziemlich schwache Stück auf uns gekommen ist.

Von seinen damaligen Arbeiten hat er selbst nicht viel gehalten. Dies ergiebt sich, abgesehen von gewissen brieflichen Aeusserungen, die er darüber gegen Forkel gethan, daraus, dass er fast alle seine älteren Clavierstücke, einschliesslich der Trii und Concerte, nachdem er in Berlin festen Fuss gefasst und sich zu einer gewissen Reife und Selbständigkeit erhoben hatte, einer Umarbeitung zu unterwerfen für nöthig hielt.

Leider hat Emanuel Bach in seiner biographischen Skizze auch nicht die leiseste Andeutung darüber gegeben,

1) Specieller bezeichnet sind diese Stücke folgende:

1735: Menuett von Locatelli mit Veränderungen G-dur $^3/_4$.
2 Trii für Flöte, Violine und Bass, A-moll $^3/_4$, erneuert Berlin 1747 und G-dur $^3/_4$.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.
Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$, erneuert Berlin 1743.

1736: desgl. G-dur $^2/_4$, desgl. 1743.
desgl. Es-dur $^2/_4$, desgl. 1744.

1737: desgl. C-dur $^4/_4$, desgl. 1743.
desgl. B-dur $^4/_4$, desgl. 1743.
Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung, G-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1745.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1738: Clavier-Solo, A-dur $^3/_4$, erneuert Berlin 1743.

was den Kronprinzen von Preussen bewogen habe, ihn in seine Dienste zu berufen. Blosse Empfehlungen konnten bei einem Manne von dem Charakter des nachmaligen grossen Königs nicht wohl von Bedeutung sein. Dass Bach selbst eine derartige Stelle nicht gesucht habe, ergiebt sich aus dem Umstande, dass er im Begriffe stand, eine grössere Reise in das Ausland anzutreten, als ihm unvermuthet jene Berufung kam. Ein berühmter Musiker war er zu jener Zeit noch nicht, und von seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten für die schwierige Stellung eines Cembalisten Proben abzulegen, hatte er noch keine Gelegenheit gehabt [1]).

Und doch war dieser Punkt für sein ganzes Leben und selbst in Bezug auf die in ihm liegende historische Thatsache von solcher Bedeutung, dass es dem Biographen

[1]) Nach einem, in der Gazette musicale de Paris von 1854 befindlichen „Musikalische Fürsten" überschriebenen und angeblich von Herrn Fétis herrührenden Artikel, der auch in die Neue Berliner Musik-Zeitung übergegangen ist, hätte Philipp Emanuel Bach sich im Jahre 1739 nach Rheinsberg begeben, dort eine Audienz bei dem Kronprinzen von Preussen erbeten, diesem einige Stücke auf dem Klavier vorgespielt, aber ein Engagement nicht erreichen können, weil Friedrich die Mittel zu seiner Bezahlung nicht gehabt habe. Bach habe es vorgezogen zu warten und sei dann nach dem Regierungs-Antritt des Königs in dessen Dienste getreten.

Der Verfasser, in dem Wunsche, diese sonst nirgends ersichtlichen Angaben näher zu constatiren, hat sich an Herrn Fétis mit der Bitte gewendet, ihm die Quellen dafür zu bezeichnen. Er hat darauf die Antwort erhalten, dass Herr Fétis sich nicht erinnere, über Bach etwas anderes, als was in seiner Biographie universelle des musiciens I. S. 203 enthalten sei, geschrieben zu haben, und ihm insbesondere nicht bekannt sei, dass Bach je in Rheinsberg gewesen.

Gleichzeitig hat Herr Fétis dem Verfasser sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass ihm, wie er erst jetzt bemerke, die a. a. O. als in seinem Eigenthum befindlichen Autographen Philipp Emanuel Bach's (16 Briefe und eine „kurze Anweisung zum General-Bass" petit en 4° obl. 30 pages) bis auf 4 Briefe, deren Abdruck weiterhin erfolgen wird, gestohlen worden seien.

schwer genug wird ihn ohne Weiteres zu übergehen. Freilich fehlt nicht mehr als Alles, um bestimmtere Anhaltspunkte zu finden. So bleibt, weil ein gewisser Ideen-Zusammenhang doch vorhanden gewesen sein muss, nichts weiter übrig als die Vermuthung, dass Bach's in der ersten Zeit seines künstlerischen Strebens unverkennbare Vorliebe für das Instrument des Königs, die Flöte, die Veranlassung gegeben haben könne, ihn in dessen Nähe zu ziehen. Er hatte schon in Leipzig 5 Trii und 1 Solo für Flöte gesetzt. In Frankfurt a. O. waren wieder 1 Trio und 2 Soli für die Flöte entstanden, und in Berlin sehen wir seine schaffende Thätigkeit 1738 gleichfalls mit 2 Flöten-Concerten beginnen. Wäre es nicht möglich gewesen, dass die eine oder andere dieser Arbeiten durch Zufall oder Absicht zu dem Kronprinzen gelangt wäre und dessen Interesse für den jugendlichen Componisten erweckt hätte?

Eine definitive Anstellung hat Bach zu jener Zeit noch nicht erhalten, wie er denn auch dem Kronprinzen in dessen damalige Residenz nicht gefolgt ist. Er selbst sagt: „Gewisse Umstände machten, dass ich erst 1740 bei Antritt der Regierung seiner Preussischen Majestät förmlich in dessen Dienste trat.“ Man könnte hinzufügen, dass er erst ein Jahr später, als Graun im Jahre 1742 die neue grosse Oper des Königs vollständig organisirt hatte, etatsmässig angestellt worden ist, wie sich dies aus dem von Friedrich dem Grossen eigenhändig vollzogenen „Etat von denen Besoldungen derer Capellbedienten von Trinitatis 1744 bis Trinitatis 1745“ ergiebt, in welchem man dem Namen Bach unter den „anno 1741 zugekommenen Capellbedienten“ mit einem Gehalte von 300 Thlr. begegnet [1]).

[1]) Dieser Etat, im Königl. geheimen Staatsarchiv zu Berlin befindlich, der für die damalige Zeit und für deren Künstler-Geschichte

Die Betrachtungen, denen diese Blätter gewidmet sind, gestatten nicht, auf die vielfachen Interessen einzugehen,

nicht ohne Bedeutung ist, mag deshalb in seiner ganzen Ausdehnung hier folgen. Er lautet:

„Etat

Von denen Besoldungen derer K. Capell-Bedienten. Hiezu werden gezahlet aus der General-Domainen-Casse an den Hofstaats-Rentmeister Cunow 46,927 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Ferner aus der Hofstaats-Casse, wegen des Cammer-Musicante Sydow's so mit auf diesen Etat gebracht worden 400 „ — „ — „

47,327 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Diese werden wieder ausgezahlet wie folget:

1. Den 1. Capell-Bedienten,

dem Capellmeister Graun jährlich	800 Thlr.	
demselben an Zulage	1200 „	
		2000 Thlr.
dem Concertmeister Graun jährlich	800 Thlr.	
demselben an Zulage	400 „	
		1200 „
dem Benda sen.	500 Thlr.	
demselben an Zulage	300 „	
		800 „
dem Schardt		400 „
dem Ems		400 „
dem Janitsch		350 „
dem Hock		400 „
dem Blume		300 „
dem Baron		300 „
dem Grundke		300 „
dem Petrini		400 „
dem Benda jun.	150 Thlr.	
demselben an Zulage	150 „	
		300 „
Waldhornist Horschky		150 „
dem Gerbisch		156 „
dem Georg Benda		156 „
dem Lange		220 „
dem Richter		120 „
dem Benkowski		120 „
dem Timler		120 „
dem August		120 „
dem Payly		120 „
		8432 Thlr.

welche dieser, so viel dem Verfasser bekannt, zum ersten Male veröffentlichte älteste Etat der Opern- und Kammer-

2. Denen neuen Capell-Bedienten, so anno 1741 zugekommen.

Dem Gasparini		1700 Thlr.
dem Benedetto Moltini; inclusive des versprochenen Präsents .	1100 Thlr.	
demselben an Zulage . . .	600 „	
		1700 „
dem Lorio Campolongo		600 „
dem Salmibeni		3000 „
dem Porporino		2000 „
dem Antonio Romani		1000 „
dem Venturini		1000 „
dem Capellmeister Graun zur Unterhaltung des Paulino zur Berechnung		400 „
dem Joseph Benda		250 „
dem Seifarth		300 „
dem Freydenberg		200 „
Vor den Russen, welchen Seine Köngl. Maj. informiren lassen, an den Concertmeister Graun		360 „
dem Franz Benda dem Jüngeren . .		150 „
dem Eicke		140 „
dem Gebhardt		150 „
dem Rolle		150 „
dem **B a ch**		**300** „
dem Hesse		300 „
dem Speer		300 „
dem Schaule		900 „ 2
dem Contra-Violon Richter		160 „
		14360 Thlr.

Denen letzteren Capell-Bedienten, so anno 1742 zugekommen.

Der Quantz		2000 Thlr.
der neue Musicus Mara		600 „
der Mahler Fabri	700 Thlr.	
der Hautboist Döbbert	300 „	
der Flöteniste Riedt	300 „	
der Pfeiffer, Scholar von Quantz . .	300 „	
2 Souffleurs à 40 Thlr.	80 „	
2 Notisten à 30 Thlr.	60 „	
dem Stimmer des Clavicins, Rost . .	30 „	
		1770 „
dem Angelo Cori		1200 „
		5570 Thlr.

Musik Friedrich's des Grossen anregt. Für den besonderen Zweck dieses Werks ist nur hervorzuheben, dass Emanuel Bach, nicht in vorzugsweise hervorragender Stellung engagirt, dasselbe Gehalt erhielt, welches der Mehrzahl der eigentlichen Kapellisten zukam, von denen, abgesehen von den Gebrüdern Graun, nur Benda als erster Violinist, ferner Schardt, Ems und der Harfenist Petrini, endlich der Contra-Bassist Janitsch und die Cellisten Hock und Mara höhere Gagen erhielten, während 15 Musiker geringer besoldet waren. Gewiss war ein Gehalt von 300 Thlr. selbst in jener Zeit, in der das Geld einen so viel höheren Werth hatte, die Bedürfnisse der mittleren Classen aber ungleich einfacher und eingeschränkter waren, nicht übermässig. Es ist aber nicht ausser Acht zu lassen, dass bei solchen Anstellungen das Gehalt nur die feste Basis des Einkommens auszumachen pflegte, und dass Unterricht und Composition dazu dienen mussten, diesem diejenige Höhe zu geben, welche zum wohlauskömmlichen Leben erforderlich war. Dass Bach seine Anstellung nicht als eine schlechte angesehen hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er keinen Augenblick darüber in Zweifel war, sie anzunehmen.

Bekanntlich war Friedrich der Grosse, während er als Kronprinz seinen Hof in Rheinsberg hielt, keines-

Denen Danseurs und Danseuses.

dem Lany	2000 Thlr.	
der Barberini	3000 „	
ferner in 15 Positionen . .	13565 „	22 ggr. 9 Pf.
dem Kammer-Musicant Sydow in Potsdam	400 „	
		18965 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Recapitulation: . .	8432 Thlr.
	14360 „
	5570 „
	18965 „ 22 ggr. 9 Pf.
	47327 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Eigenhändig gezeichnet: Friedrich.

wegs in der Lage, über grosse Summen verfügen zu können. Und obschon auch dort Kammer-Concerte zu den regelmässigen Unterhaltungen seiner Mussestunden gehörten, so war seine Kapelle doch nur von geringerem Umfange. Ihr gehörten damals an: Graun, (seit 1735) Franz und Johann Benda, Schardt, Blume, Gruner als Violinisten, Hock als Violoncellist, Janitsch für das Lauten-Violon, Petrini für die Harfe, Baron für die Theorbe, Reich für die Bratsche, Horschitzky für das Waldhorn und Schaffrath für den Flügel[1]). Da letzterer in dem Etat pro 1742 nicht mehr vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Bach in dessen Stelle getreten ist. Es ist übrigens bekannt, dass Friedrich grade in dem letzten Regierungs-Jahre Friedrich Wilhelm's I. (1739) vielfach durch auswärtige Geschäfte und durch die Begleitung des Königs auf einer Reise durch Preussen in Anspruch genommen war. In diesen Umständen wird der Grund der nicht sogleich erfolgten festen Anstellung zu suchen sein. Man würde selbst vermuthen können, dass Bach zunächst nur das Versprechen einer Anstellung erhalten gehabt und dass die Zahlung des Gehalts erst mit dem Regierungs-Antritte des Königs begonnen habe.

Dem steht indess die Aeusserung seiner Selbstbiographie entgegen, „dass er die Gnade gehabt, das erste Flötensolo, was Friedrich als König gespielt, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.“ Dieser Umstand spricht dafür, dass die unvermuthete Berufung in den Dienst des Kronprinzen vom Jahre 1738 bindender Natur gewesen ist. Mit welchen Empfindungen mag der junge Künstler sich damals vor dem Könige an den Flügel gesetzt haben, um ihm die ersten Dienste in einer Kunst zu leisten, die in dieses grossen Fürsten wunderbaren Lebensgang wie Sonnenschein durch dunkle Wolkengebilde herniederblicken sollte.

1) Schneider, Geschichte der Berliner Oper. S. 51.

Ueber die Dienstpflichten, die er fortan in seinem Amte zu üben hatte, ist direct nur Weniges bekannt. Er hatte als Cembalist in den Privatconcerten des Königs das Accompagnement am Flügel auszuführen. Was in dieser Hinsicht verlangt wurde, von jedem einigermassen geübten Begleiter geleistet werden musste, das wird bei Gelegenheit der Besprechung des 2. Theils von Bach's „Versuch über die wahre Art des Clavierspiels“ mitgetheilt werden. Dass der Dienst an sich kein ganz leichter war ergiebt sich daraus, dass der König in gewöhnlichen Zeiten, mit Ausnahme der Montage und Freitage, an denen Oper zu sein pflegte, täglich seine regelmässigen Kammerconcerte hielt, welche Abends von 7 bis 9 Uhr stattfanden[1]). Der König, in allen seinen Verrichtungen von der höchsten Pünktlichkeit, durfte diese um so mehr von seinen Kapellisten fordern, die sich in der Regel schon vor der nöthigen Zeit vollzählig einfanden. Punkt 7 Uhr erschien er selbst in dem Concertsaale, und legte in der Regel die Concertstimmen selbst auf.

In diesen Concerten pflegte er „von seinem einsichtsvollen schönen Geschmack und seiner ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen“[2]), indem er einige der Flöten-Concerte blies, deren Quantz nicht weniger als 299 für ihn componirt hatte. Doch spielte er auch ab und zu Concerte von seiner eigenen Composition. Auch Quantz liess sich öfter dort hören und es kamen Violoncellsoli, so wie zwischen den Instrumental-Sachen hin und wieder Arien vor, die von den Königlichen Sängern gesungen wurden[3]).

„Friedrich II.“, so sagt ein Zeitgenosse, der lange Zeit hindurch die Erlaubniss gehabt hatte, den Concerten

[1]) Doch wird die Regelmässigkeit der Opernbühne in Berlin wohl erst begonnen haben, als das Opernhaus daselbst (Ende 1742) vollendet war.

[2]) Marpurg, histor. krit. Beiträge. I. S. 76 ff.

[3]) Preuss, Gesch. Friedrich's II. S. 371. 372.

des Königs beizuwohnen[1]), „war gewohnt, 5 Mal täglich auf der Flöte zu blasen. Noch gegen Abend pflegte er die 6 oder in den letzten 10 bis 15 Jahren die 3 bis 4 Concerte, die er am Abend mit seinen Kammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so dass diese, wenn sie im Vorzimmer warteten, ihn die schweren Stellen, die sie ihm accompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten." Bach's Dienst erforderte also eine fast tägliche Anwesenheit von mehreren Stunden. Doch lag die Schwierigkeit desselben weniger in der regelmässigen Zeitbestimmung als in der Ausübung selbst.

Es ist bekannt, dass, ein so grosser Künstler der König im Adagio war (und Fasch durfte von ihm rühmen, dass unter allen Virtuosen von Rang, die er gehört, sein Freund Bach, Franz Benda und König Friedrich II. das rührendste Adagio vorgetragen hätten[2]), er sich doch nicht überall streng an den Takt hielt, und dass ihm die schnellen Sätze nicht selten Schwierigkeiten bereiteten. Es gehörte daher grosse Aufmerksamkeit und Uebung dazu, ihm in dem Accompagnement am Flügel, auf dem damals der Zusammenhalt der mehrstimmigen Musikausführungen beruhte, zu folgen[3]). Auch ist es bekanntlich ein Anderes, ob man in dem gewöhnlichen Gange der Verhältnisse Musik treibt, oder ob man hiebei einen

1) Reichardt, Kunst-Magazin. 1791. S. 40.

2) Zelter, Biographie Fasch's. S. 47.

3) Reichardt (Musikal. Almanach, 1796) erzählt, dass der König, wenn er aus dem Takt gekommen war, selbst „mit Macht" Takt zu schlagen pflegte. Ein begeisterter Zuhörer desselben habe einst zu Emanuel Bach, der bei einer solchen Gelegenheit accompagnirt hatte, indem er das Spiel des Königs gelobt, ausgerufen: „Und wie viel Takt!" worauf Bach (in der ihm gewöhnlichen satyrischen Weise) geantwortet habe: „Ja, vielerlei Takt!"

Eine ausführliche und höchst interessante Beschreibung eines der Kammer-Concerte Friedrich's des Grossen aus dem Jahre 1773, in welchem der König 3 Flöten-Concerte von Quantz gespielt hatte, findet sich in Burney's musikal. Reise-Tagebuch Th. III. S. 104 ff.

Fürsten Dienste zu leisten hat, der selbst Virtuose von Rang, Tonsetzer und Kunstkenner von grosser Bedeutung, in der Weltgeschichte den stolzen Rang Friedrich's des Einzigen einnimmt.

Bach's dienstliche Stellung war daher eine jedenfalls schwierige, zeitraubende und bisweilen angestrengte, zumal der König seine bleibende Residenz keineswegs in Berlin hatte, sondern sich vielfach und mit Vorliebe in Potsdam und Sanssouci und, wie oben bemerkt worden ist, auch in Charlottenburg aufhielt. Dass Bach aber die Ehre, Cembalist des grossen Königs zu sein, sehr wohl zu schätzen wusste, ergiebt sich daraus, dass er noch in späteren Jahren bei Skizzirung seines Lebens als des einzigen Details und zwar mit einem gewiss gerechtfertigten Stolze des Umstandes gedenkt, dass er dem Könige nach dessen Regierungsantritt das erste Flötensolo, und zwar allein (d. h. ohne Orchesterbegleitung), am Flügel accompagnirt habe.

Neben Bach war noch ein zweiter Cembalist in der Königlichen Kapelle angestellt. Als solcher soll zunächst Schale fungirt haben[1]), von dem einige Clavier-Compositionen bekannt geworden sind. In dem Etat von 1744 kommt sein Name nicht vor, da eine Verwechselung mit dem unter No. 2 mit einem Gehalt von 200 Thlr. angeführten Schaule nicht wohl angenommen werden kann. Er wird daher erst später auf den Etat gebracht worden sein[2]). Dieser zweite

1) Schneider, Geschichte der Berliner Oper, S. 71, nach Angabe eines alten Manuscripts.

2) v. Ledebur bezeichnet ihn in dem Berliner Tonkünstler-Lexicon (S. 498) als Violoncellisten. Indess wurde er 1764 Dom-Organist, muss also Orgel- und Clavierspieler gewesen sein. Dies bezeugen auch die „Wöchentl. Nachrichten über die Musik in Leipzig 1766", S. 79, wo von ihm gesagt wird, dass er Clavier und Orgel sehr gut gespielt und für beide Instrumente sehr viel schönes gesetzt habe. Er war 1713 zu Brandenburg geboren († 1800 zu Berlin) und ein Schüler Rolle's, hatte in Halle die Rechte studirt und war zuerst 1753 als Violoncellist in die Kapelle des Markgrafen Heinrich zu Schwedt getreten, von wo aus er 1742 in die Kgl. Kapelle überging.

Cembalist war gleichfalls berufen, Friedrich II. in seinen Kammerconcerten zu accompagniren. Später fand ein regelmässiger Wechsel von 4 zu 4 Wochen zwischen den beiden Cembalisten statt. Zu Anfang der Regierung des Königs scheint der zweite Cembalist nur in Abwesenheits- oder Krankheitsfällen Bach's eingetreten zu sein, da Friedrich, an dessen Begleitung gewöhnt, ihn ungern vermisste. Vom Jahre 1754 ab war die zweite Cembalistenstelle durch Nichelmann, einen der späteren Schüler Sebastian Bach's besetzt.

Bis zum Jahre 1742 bestand die Kapelle des Königs aus 2 Flügeln, 12 Violinen, 4 Violen, 4 Violoncellis, 3 Contra-Violons, 4 Flöten, 2 Bassons, 2 Waldhörnern, 4 Hautbois, 1 Theorbe und 1 Harfe, zusammen 39 Personen. Marpurg[1]) führt als Kapellisten des Königs im Jahre 1755, also 15 Jahre nach Bach's Anstellung, im Ganzen 42 Personen auf, unter denen sich ausser dem Kapellmeister, dem Concertmeister und den beiden genannten Cembalisten 14 Violinisten, 3 Bratschisten, 6 Violoncellisten und Contra-Bassisten, 3 Oboisten, 1 Theorbenspieler, 4 Flötisten, 2 Waldhornisten, 2 Fagottisten und 1 Harfenist befunden haben, zu denen unter Anderen noch immer zwei Gebrüder Benda, Agricola, (als Kammer-Componist) Hock und Mara gehörten.

Im Frühjahr 1756 zog sich Nichelmann, indem er seine Entlassung nahm, aus der Kapelle des Königs zurück. An seine Stelle wurde auf Franz Benda's Vorschlag der damals 20jährige Carl Friedrich Christian Fasch berufen. Dessen Vater, Fürstlich Anhalt-Zerbstscher Kapellmeister, ein nahezu 70jähriger Greis, war dieser Berufung zunächst sehr entgegen. Er hatte den Wunsch, seine eigene Stelle von seinem einzigen geliebten Sohne übernommen zu sehen. Zudem war es für ihn ein empörender Gedanke, diesen Sohn an einem, wie er glaubte, irreligiösen Hofe zu wissen,

[1]) Historisch-kritische Beiträge. Bd. 1. S. 76.

wo Voltaire und Maupertuis das Land mit ihren Irrthümern erfüllten. Bach's Vermittelung gelang es indess, seine Zustimmung herbeizuführen. Er war ein Freund des alten Fasch und unterstützte durch einen ausführlichen Brief die Wünsche des Sohnes, der das lebhafteste Verlangen trug, im Dienste des grössesten Fürsten seiner Zeit und in Gemeinschaft der grössesten Meister jener Tage, eines Bach, der beiden Graun, der Gebrüder Benda und eines Quantz, sich der Uebung der Kunst hingeben zu können. Bach setzte dem alten Fasch auseinander, „dass man in den Landen Friedrichs des Grossen glauben könne, woran man wolle, dass der König zwar selbst nicht religiös sei, aber deshalb auch niemand mehr oder weniger achte.“ Er bot sich selbst an, den jungen Künstler zu sich in Kost und Wohnung zu nehmen und ihn so viel wie möglich vor jeder Verführung zu wahren [1]). Dieses Schreiben wirkte auf den alten Mann, nicht weniger die Versicherung des Zerbster Hofes, dass seine Stelle nach seinem Tode vorläufig unbesetzt bleiben solle. So trat denn der junge Fasch im Frühjahr 1756 in des Königs Dienst, der darin bestand, dass er abwechselnd mit Bach von vier zu vier Wochen die Concerte des Königs auf dem Flügel zu begleiten hatte. Jedoch durfte er die ersten vier Wochen in Potsdam (wo der König sich aufhielt) nur zuhörend bei der Kammermusik zugegen sein, um Bach's Accompagnement zu hören und zu studiren. Dann verliess dieser Potsdam und Fasch begann seine dienstlichen Functionen [2]).

Es ist bemerkenswerth, wie Bach in dieser Angelegenheit die Interessen des Königs mit denen des Freundes und mit seinen eigenen zu vereinigen, für sie handelnd und mitwirkend einzutreten verstanden hat. Dem jungen Fasch leistete er hiedurch einen grossen Dienst und dem

1) Zelter, Fasch's Biographie, S. 13.
2) A. a. O. S. 14.

Könige wusste er einen vorzüglichen Cembalisten zu schaffen, wie dieser ihn nur wünschen konnte. Ihm selbst aber musste daran gelegen sein, seine Stelle auf diese Weise ohne Verlegenheit für die Königlichen Concerte besetzt zu wissen, für den Fall dass er den Dienst des Königs verlassen sollte. Denn seine Bestrebungen waren wohl schon zu dieser Zeit darauf gerichtet, dermaleinst in eine freiere, selbständigere künstlerische Stellung übertreten zu können. Dass er Fasch in Wohnung und Kost nahm, ist jedenfalls ein Zug, der ihn als den Sohn einer Familie von Musikern alten Schlages charakterisirt, in der für alles was der Kunst angehörte, eine gewisse Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit der Interessen selbstverständlich war.

Der König war bald an Fasch's Accompagnement gewöhnt. Bach war ein grosser Künstler, und gewiss der erste Accompagnist, der damals überhaupt existirte. Aber das immerwährende Wiederholen derselben Stücke hatte ihm Ueberdruss gemacht. Dies gab sich darin zu erkennen, dass er in denjenigen Stellen, in denen sich der König, seinem Gefühle nachgebend über den Takt hinwegsetzte, oder wo er im Allegro bei schwierigen und einen langen Athem erfordernden Passagen den Mangel an Fertigkeit mit willkührlichem Ausdruck zu verdecken suchte, nicht nachgiebig genug war. Der König empfand dies. Die Folge davon war, dass er Bach weniger schätzte, als dieser es verdiente.

Fasch dachte und handelte hierin anders, zur grossen Zufriedenheit des Königs. Um so mehr lag es in Bach's Interesse, ihn in seiner Stellung zu erhalten. Indess auch Fasch, so sehr er dem Könige persönlich ergeben war, scheint doch das Schwierige und Abhängige derselben empfunden zu haben. Nach dem 7jährigen Kriege war es seine bestimmte Absicht, seine Entlassung zu fordern. Man wird weiter unten sehen, in welcher Weise Bach ihn daran verhindert hat.

Aus der vorstehenden durchweg auf authentischen Mittheilungen beruhenden Darstellung des musikalischen Lebens am Hofe Friedrich's des Grossen wird der geneigte Leser einen ungefähren Einblick in die Verhältnisse erlangt haben. Die Aufmerksamkeit des Königs war nach dieser Seite seines merkwürdigen Lebens hin zwischen der Pflege der grossen (italienischen) Oper und zwischen der Kammermusik getheilt, in der die Uebung des Flötenspiels weitab die bedeutendste Stelle einnahm. Dies hat oft genug Veranlassung gegeben, die Einseitigkeit zu tadeln, mit welcher die Musik am Hofe des Königs behandelt worden sei. Doch sind auch die Urtheile, die hierüber laut geworden, ~~sind~~ nicht ohne Einseitigkeit. Friedrich der Grosse war ein besonderer Verehrer des italienischen Opernstyls, aber die Opern der Italiener liess er nicht auf seine Bühne kommen. Graun und Hasse, die deutschen Tonsetzer, waren seine Männer. Die französische Musik (Gluck vielleicht mit eingerechnet) mochte er nicht. In der Kammer überwog bei ihm das Interesse für sein eigenes Instrument, und er blies ausser seinen eigenen nur Flöten-Concerte von Quantz. Alles dies darf nicht hindern anzuerkennen, dass Friedrich der Grosse einer der Hauptthebel der musikalischen Bildung seiner Zeit gewesen ist. Mag er mit dem herannahenden Alter hinter dem Fortschritt zurückgeblieben sein, in welchem wir die Kunst am Schlusse seines Jahrhunderts bewundern, finden wir auch keine Spur davon, dass er für die Tonwerke Händel's oder Gluck's, deren Glanzperiode in die Zeit seiner Regierung fiel, Sympathie gezeigt habe, so ist es doch Thatsache, dass ausser den bedeutenden Musikern seiner Umgebung Sebastian Bach von ihm hochgeschätzt, mit Königlicher Gunst empfangen und behandelt worden ist. Ebenso ist es unzweifelhaft, dass sein Beispiel, sein Mitwirken, seine persönliche Uebung einen bedeutenden und nachhaltigen Einfluss auf die musikalische Bildung und die künstlerischen Bestre-

bungen nicht bloss seiner Hauptstadt, sondern auch seiner Zeit überhaupt ausgeübt haben. Dies beweist schon der Zusammenfluss und das Zusammenwirken so vieler musikalischer Kräfte, die sich unter ihm, ungeachtet seiner grossen Vorliebe für die italienische Musikrichtung, zu der klassischen Berliner Schule zusammen fanden und fast ein halbes Jahrhundert lang wahrlich nicht ohne Wirkung und Erfolg mit einander gewirkt haben. Dies beweist ferner nicht weniger der bedeutungsvolle Umstand, dass, während diese Männer in der Oper wie in den Kammermusiken vollauf thätig waren, sich gerade durch sie nicht bloss der neuere deutsche Styl zu entwickeln begann, sondern dass sich zu gleicher Zeit auch in ihnen für die Theorie der Musik eine Pflanzschule bildete, deren Resultate die künstlerische Richtung ihrer Zeitgenossen weithin überdauert haben. Wäre dies möglich gewesen, wenn Friedrich's des Grossen musikalische Richtung nicht klassischer Natur gewesen wäre? Gehörten die beiden Graun, die Benda, Fasch, Agricola, Nichelmann und Bach nicht der klassischen Schule an? Und bezeugt nicht das treffliche Werk von Quantz über die Flöte, dass dieser grosse Künstler durch und durch von dem altklassischen Geiste der Musik erfüllt war? In Dresden hatte die grosse, besonders reich ausgestattete und von Hasse so trefflich geleitete Oper unter August III. keinen anderen Zweck, als den der Unterhaltung für den König und den Hof. Friedrich II. diente mit seiner Oper der Kunst. Er leitete sie bis in das Detail hinein selbst. Wenn dies unter Umständen für die Personen, die dabei mitzuwirken berufen waren, lästig sein konnte, so gab es dem Ganzen doch ein gewisses Gepräge von Bedeutung und Grösse, das wohl geeignet war jene persönlichen Uebelstände als untergeordnet und erträglich erscheinen zu lassen, zumal einem Manne wie dem grossen Könige gegenüber.

Auch für die Kammermusik war die Rückwirkung, welche der musikalisch geformte Sinn des Königs ausübte, von nicht zu unterschätzendem Gewicht. Die italienische Melodieen-Bildung, der Reiz gefälliger Klangwirkungen, das in der deutschen Musik bis dahin über Gebühr vernachlässigte sinnliche Element — dies alles verpflanzte sich aus der Oper und Kammer des Königs in das allgemein künstlerische Bewusstsein der Zeitgenossen und begann dort seine Verschmelzung mit dem altklassischen Geiste, aus der weiterhin so schöne Früchte erwachsen sollten.

Carl Philipp Emanuel Bach ist dessen Zeuge. Schwerlich würde er es vermocht haben, die Schranken der alten Schule, in der er erzogen war, zu durchbrechen und gewissen Richtungen der Tonkunst die neuen Bahnen anzuweisen, die diese von ihm ab und wesentlich durch seine Anregung schreiten sollten, wenn er nicht am Hofe Friedrichs des Grossen jene Verschmelzung von Gesang und klassischer Würde in sich aufgenommen hätte, die in seinen Tonstücken so sehr bemerkbar ist. Das Gesangsmässige in der Musik, die Melodie war es, die er dort mit so grossem Glücke seinen Instrumental-Compositionen aufprägen lernte, das lyrische Element, das ihn lehrte dem deutschen Liede Inhalt und Form zu verleihen.

Es ist nicht absichtslos, dass diese Thatsache an den Anfang des Lebenslaufs gestellt wird, der von dem merkwürdigen Manne hier aufgezeichnet werden soll. So wenig wie die künstlerische Richtung seines grossen Vaters, eben so wenig ist seine eigene eine zufällige gewesen. Sie ist aus der Rückwirkung hervorgegangen, welche des Königs wunderbarer Geist auf seine Umgebung ausüben musste. Bach lebte am Hofe unter und mit Männern, die mit ihm demselben Ziele zusteuerten. Er überwog, vielleicht mit Ausnahme von Graun, ihrer Alle. Der Schöpfer des modernen Liedes und der neueren Musikschule für das Clavier erstarkte in seinem Streben, in seinem Wollen

und Können in jener Sphäre, die bewusst oder unbewusst die Grundlage der Kunst, den Ernst und die Strenge des Styls mit dem Wohllaute der berechtigten sinnlichen Elemente in Uebereinstimmung zu setzen trachtete. Emanuel Bach war sich hierüber keineswegs unklar. Oder was hätte es sonst für eine Bedeutung, wenn er in seiner mehrerwähnten biographischen Skizze ausdrücklich sagt:

„Meine preussischen Dienste haben mir nie so viel Zeit übrig gelassen, in fremde Länder zu reisen. Ich bin also beständig in Deutschland geblieben und habe nur in diesem meinem Vaterlande einige Reisen gethan. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bey meinem Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören.... Von allem dem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viel Worte zu machen; wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, dass sie gewissermassen schon viel verloren habe.... Genug, ich musste mich begnügen und begnügte mich auch sehr gerne, ausser den grossen Meistern uns'res Vaterlandes das Vortrefflichste von aller Art zu hören, was die fremden Gegenden uns nach Deutschland herausschickten. Und ich glaube nicht, dass ein Artikel in der Musik übrig sei, wovon ich nicht einige der grössten Meister gehört habe."

Nun ist Bach, abgesehen von einer Badereise nach Teplitz im Jahre 1743, wohl nur als Knabe mit seinem Vater in Dresden gewesen. Denn das Reisen war zu jener Zeit schwierig und kostbar. Es können daher die Eindrücke, die er empfangen hat und die, wie er selbst sagt,

einen so grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben, kaum anderswohin als auf seine Stellung in Berlin zurückgeführt werden. Er stand als Cembalist des Königs geradezu im Centrum des dortigen musikalischen Strebens wie des Drängens der Zeit. Man darf hiernach dem glücklichen Umstande der ihn dort hin berufen hatte, eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung beilegen.

Bei dem specielleren Eingehen auf seine Thätigkeit als Tonsetzer wird sich oft genug die Veranlassung ergeben, neben diesen Lichtseiten auch der Schatten zu gedenken, an denen es, zumal bei dem auf praktische Erfolge gerichteten Streben Bach's, keineswegs gefehlt hat.

Emanuel Bach behandelt in seiner Lebens-Skizze die seiner Anstellung folgenden 27 Jahre seines Lebens mit ziemlicher Kürze. Er sagt von ihnen nur: „Von dieser Zeit an (1740 bis 1767 im November) bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen. Seine Majestät waren so gnädig, alles dieses durch eine ansehnliche Zulage meines Gehalts zu vereiteln.“ Weiterhin sagt er: „Anno 1744 habe ich mich in Berlin mit Jungfer Johanna Maria Dannemannin, eines dasigen damals lebenden Weinhändlers jüngsten Tochter, verheyrathet.“

Diese einfachen Nachrichten genügen nicht, um eine Uebersicht von seinen Lebensverhältnissen zu gewinnen. Auch sonst sind kaum die nothdürftigsten Andeutungen darüber aufzufinden gewesen. Diesen letzteren gehört an, dass Emanuel im Jahre 1743, also ein Jahr vor seiner Verheirathung, „sehr gichtbrüchig war und deshalb das Teplitzer Bad gebrauchen musste.“

Es ist ferner der besondere Antheil bekannt, den er an dem Besuche hatte, den sein Vater im Jahre 1747 Friedrich dem Grossen abgestattet hat. Hiemit und mit der Notiz, dass er auch einmal (1758), muthmasslich mit seinem Freunde und Collegen Fasch, zum Besuche

bei dessen Vater in Zerbst war, dass er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin dem nachmaligen Herzog Carl Eugen von Würtemberg Musik-Unterricht gegeben und bei der Prinzessin Amalia von Preussen, des Königs jüngerer Schwester, in besonderer Gunst gestanden hat, wäre auch ziemlich erschöpft, was sich von seinem Leben in Berlin sagen liesse, wenn nicht die Arbeiten dieses ausgezeichneten Mannes den sonst leeren Rahmen seines Bildes in vollkommener Treue und Vollständigkeit ausfüllen hülfen.

Capitel II.

Compositionen während dieser Zeit.

Diese Arbeiten sind reich genug, um alle sonst fehlenden biographischen Nachrichten zu ergänzen, und sie liegen zum grossen Theil in einer Vollständigkeit und Correctheit vor, wie diese sich in den Ergebnissen der Thätigkeit älterer Meister aus dem Anfang und der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nur selten vorfindet. Sie geben in ziemlicher Genauigkeit den künstlerischen Lebensgang Emanuel Bach's an und gewähren einen genauen Ueberblick über sein gesammtes schaffendes Wirken.

A. Die Clavier-Compositionen.

Das Clavier war Bach's Haupt-Instrument, muthmasslich das einzige, das er etwa mit Ausnahme der Orgel überhaupt gespielt hat. Ihm hat er während seines Aufenthaltes in Berlin den weitüberwiegenden Theil seiner Thätigkeit zugewendet. In ihm hat er die besondere Aufgabe seiner künstlerischen Lebens-Entwickelung gefunden.

Seine in Berlin für das Clavier geschriebenenen Compositionen sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt folgende:

1738: Clavier-Concert, G-dur $^2/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1739: Sonate für Clavier (gedr. in der 1. Samml. der musikal. Nebenstunden).
Clavier-Solo, B-dur $^2/_4$.
Clavier-Concert, C-moll $^2/_4$ erneuert 1762.

1740: Clavier-Solo (gedr. in der 3. Samml. von Marpurg's Clavierstücken).
Desgl. G-dur $^2/_4$.
6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet, (gestochen bei Schmidt, Nürnberg 1743).
Concert für 2 Claviere, 2 Hörner, Quartett F-dur $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.
Clavier-Concert G-moll $^3/_4$ mit Quartett-Begleitung.
Desgl. A-dur $^4/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1741: Desgl. A-dur $^3/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1742: 3 Sonaten (1., 2. und 4. der Würtembergischen Sonaten, 1745).
Concert mit Quartett-Begleitung, G-dur $^4/_4$.
Desgl. C-dur $^2/_4$.

1743: Clavier-Solo, D-dur $^3/_4$ in Teplitz componirt.
Die 3. und 5. der Würtembergischen Sonaten.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, D-dur, (gest. bei Schmidt in Nürnberg).

1744: Clavier-Solo, D-dur $^3/_4$.
Die 6. der Würtembergischen Sonaten.
Clavier-Sonate gedr. in den Oeuvres mêlées, P. III. E-dur $^4/_4$.
Desgl. gedr. in den Oeuvres mêlées, P. IV. D-moll $^4/_4$.
Desgl. C-dur $^{12}/_8$ in der Coll. recréative. Oeuvre II.
Desgl. C-dur, gedr. im Musik. Allerlei, St. 38.
Desgl. 4 Sonaten der 2. Forts. der Reprisen-Sonaten.
Clavier-Concert, F-dur $^4/_4$ mit Quartett-Begleitung.
Desgl. A-dur $^4/_4$ gedr. bei Winter in Berlin.

Desgl. D-dur $^4/_4$.

1745: Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$.

Sinfonie, auf das Clavier accommodirt, E-moll $^4/_4$.

Menuett mit Veränderungen, C-dur $^3/_4$.

Clavier-Concert mit Quart.-Begleitung $^3/_4$.

Desgl. G-dur $^2/_4$.

Desgl. D-moll $^4/_4$.

Desgl. D-dur $^4/_4$, (fine den 5. April 1745).

1746: 4 Clavier-Soli, C-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, F-dur $^4/_4$, F-dur $^6/_8$.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $^4/_4$.

Desgl. mit Quartett-Begleitung, C-dur $^4/_4$.

1747: 2 Clavier-Soli, B-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.

Arioso mit Veränderungen, F-dur $^2/_4$.

Sonate für Clavier mit 2 Tastaturen, D-moll $^3/_4$.

1 Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-moll $^4/_4$ erneuert in Hamburg 1775.

Desgl. mit 2 Hörnern und Quartett, D-moll $^4/_4$.

1748: Clavier-Solo, G-dur $^3/_4$.

Desgl. gedr. in Wewer's Tonstücken,

Desgl. D-moll $^3/_8$,

Clavier-Concert mit 2 Flöten und Quartett, D-moll $^3/_4$,

Desgl. Quartett, E-moll $^2/_4$,

} alle vier in Potsdam gesetzt.

1749: Clavier-Solo, F-dur $^4/_4$ gedr. in den Oeuvres mêlées, P. I.

2 desgl. D-moll $^4/_4$, A-moll $^4/_4$.

Desgl. im Musik. Mancherlei, St. 14. 15.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $^4/_4$, (gest. von Schmidt in Nürnberg), gesetzt in Potsdam.

1750: Allegretto mit Veränderungen, C-dur $^2/_4$ gedr. im Musik. Allerlei, St. 3.

Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$ ebendort gedr.

6. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

Clavier-Concert mit Quartett, 2 Hörnern, Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Flöten, D-dur $^2/_4$.
Desgl. mit Quartett, A-moll $^3/_2$.

1751: Suite, gedr. im Musikal. Allerlei. St. 25.
Clavier-Concert, A-dur $^4/_4$.

1752: Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's raccolta.
Desgl. G-moll $^2/_4$.
Lied mit Veränderungen, F-dur $^6/_8$ „Ich schlief, da träumte mir“, gedr. im Musik. Allerlei u. Vielerlei.

1753: 6 Sonaten für Clavier, zum 1. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.
Fantasie in C-moll, ebendazu gehörig.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.
Desgl. mit Quartett-Begleitung, G-moll $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.
Desgl. C-moll $^4/_4$.

1754: Clavier-Solo, gedr. im Musik. Mancherlei.
Desgl. Es-dur $^4/_4$.
4 petites pièces. (la Gause, la Pott, la Borchwardt, la Böhmer).
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung u. 2 Flöten, G-moll $^2/_4$.
Sinfonie für Clavier und Violine, D-dur $^4/_4$.

1755: 6 Fugen für Clavier, D-moll $^3/_4$, F-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, Es-dur Allabr., C-moll $^4/_4$. (Die meisten gedruckt).
10 petites pièces. (la Philippine, la Gabriel, la Caroline, la Princette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz, la Herrmann).
Clavier-Solo, E-dur $^3/_4$.
Allegretto, C-dur $^4/_4$.
Allegro, D-dur $^4/_4$.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur $^2/_4$.
Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $^4/_4$.

1756: Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$.

6 petites pièces. (la capricieuse, la complaisante, les langueurs tendres, la journalière, l'irresolue, la Louise) gedr. im Musik. Allerlei und in Marpurg's 2. raccolta.

Andantino, D-moll $^2/_4$ gedr. ebendort.

Clavier-Solo, gedr. ebendort.

1757: 2 Clavier-Soli, A-dur $^4/_4$, B-dur $^4/_4$, gedr. in den Oeuvres mêlées.

Desgl. C-moll $^4/_4$.

3 desgl., gedr. im Musik. Mancherlei.

5 petites pièces. (la Xenophon, la Sibylle, la Sophie, l'Ernestine, l'Auguste, gedr. im Allerlei und in Marpurg's raccolta)

1758: Clavier-Solo, H-moll $^4/_4$, gedr. in der Collection recréative, Oeuvre I.

Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. IX., in Zerbst gesetzt.

Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. XI.

No. 5 der Reprisen-Sonaten.

No. 3 und 4 der 1. Fortsetzung derselben.

No. 6 der 2. Fortsetzung.

2. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Sinfonie F-dur $^4/_4$ im Jahre 1765 in Potsdam für Clavier eingerichtet, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

Sinfonie G-dur $^4/_4$ 1766 für Clavier eingerichtet, gedr. im Musik. Vielerlei.

12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, in Taschenformat, gedr. Berlin bei Winter.

1759: Die 1. 2. 3. 4. und 6. der Reprisen-Sonaten.

Clavier-Solo, A-moll $^2/_4$.

5. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

2. desgl. der 2. do.

3 Fantasien und 3 Solfeggios, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett-Begleitung und 2 Hörnern, Es-dur 2/4.

Sonate für Clavier und Gamba, G-moll 2/4.

1760: Clavier-Solo, B-dur 4/4.

Sonate 1 und 2 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

3 petites pièces: Allegro, Polonaise und Veränderungen auf eine italienische Ariette, gedr. im Musik. Allerlei und Vielerlei.

1761: 3. Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

1762: 5. do. do.

Sonate 1 und 5 der leichten Clavier-Sonaten.

6 Menuetten } zum Theil in die Jahre 1763, 64
3 Polonaisen } und 65 fallend, in Potsdam gesetzt.

2 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett-Begleitung, B-dur 4/4 und C-moll 4/4.

Sonatine für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett, D-dur ¾.

Desgl. für 2 Claviere, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Basson und Quartett, A-dur 6/8.

3 desgl. für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett, G-dur ¾, G-dur 6/8, F-dur ¾.

1763: 6. Sonate der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Clavier-Solo, H-moll ¾.

Desgl., gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

5 Clavier-Soli, E-moll 4/4, A-dur 4/4, B-dur ¾, D-dur 4/4, C-dur 4/4.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur 4/4.

4 Trii, H-moll 4/4, B-dur ¾, Es-dur 4/4 und F-dur 4/4 (Potsdam).

5 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, Quartett, B-dur ¾, E-dur Allabr., C-dur 2/4, D-dur ¾, C-dur 6/8.

1764: 2. 3. 4. und 6. der leichten Clavier-Sonaten.
2 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett (Potsdam), F-dur $^4/_4$, Es-dur $^4/_4$, beide gedruckt.
1765: Concerto, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.
9 Sätze für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke (Potsdam).
4. und 6. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber (Potsdam).
2. 3. und 5. Sonate für Damen (Potsdam).
2. Sonate der 4. Sammlung für Kenner etc.
Clavier-Solo, Es-dur $^4/_4$ (Potsdam).
Desgl. A-dur $^4/_4$ (Potsdam und Berlin).
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $^4/_4$.
Desgl. Es-dur $^3/_4$.
1766: 3 Clavier-Sätze, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken.
12 Variationen zu einer französischen Romanze, G-dur $^4/_4$.
3 Clavier-Soli, B-dur $^4/_4$, B-dur Allabr., E-dur $^3/_2$.
1. 4. und 6. Sonate für Damen (Potsdam).
Clavier-Solo, gedr. bei Breitkopf 1785.
Desgl., gedr. im Musik. Vielerlei.
3 Fantasien und 3 Solfeggien, 3 Menuetten und 3 Polonaisen, gedr. im Musik. Vielerlei.
4. Sonate der 3. Sammlung für Kenner etc.
Trio für Clavier und Flöte, C-dur $^2/_4$.
1767: 12 Sätze für Clavier, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken, 2. Sammlung.

Diesen zahlreichen Stücken aus der Berliner Zeit Emanuel Bach's sind noch anzureihen, ohne dass das Jahr der Entstehung bekannt wäre:

4 abwechselnde Clavier-Menuetten, gedr. im Musik. Mancherlei.

Ein canonischer Einfall, gedr. im 3. Bande der Marpurg'schen Beiträge.

Verschiedene Exempel und Canones zu Marpurg's Abhandlung von der Fuge.

1 Sonate, abgedr. im Musik. Allerlei.

1 Duo im Contrapunkt, A-moll $^2/_4$.

5 verschiedene kleine Clavierstücke, gedr. in Marpurg's raccolta I.

Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, einen Takt um den andern aus dem Stegreif.

Will man diese ausserordentliche Anzahl von grösseren und kleineren Musikstücken nach ihren verschiedenen Kategorien classificiren, so ergeben sich

1.	an Sonaten und Solis für das Clavier allein, wobei bemerkt werden mag, dass die nach dem Nachlass-Katalog als Clavier-Soli bezeichneten Stücke den Sonaten angehören		116
2.	an Suiten, Sinfonien, freien Fantasien und Concerten für Clavier ohne Begleitung anderer Instrumente		6
3.	an Clavier-Variationen		4
4.	an Fugen für Clavier		6
5.	an kleinen Stücken jeder Art, einschliesslich der Menuetten, Polonaisen, kleinen Fantasien, Solfeggien		105
	Zusammen		237
	Ferner mit Begleitung von Instrumenten:		
6.	Concerte	38	
7.	Sonatinen	12	
8.	Trii	5	55
			292

Von diesen Stücken sind während der Lebzeit Bach's 175 gedruckt worden, und es sind daher mehr als 100 ungedruckt geblieben[1]).

1) Selbstverständlich sind in der obigen Nachweisung die ver-

Stellt man dieser ausserordentlichen Thätigkeit den inneren Werth der Arbeiten gegenüber, so steigt ihre Bedeutung. Zwar findet man in ihr zunächst Emanuel Bach noch in dem Gange, den ihm die Schule des Vaters angewiesen hatte; aber man erkennt auch, dass er die Bahn seiner Vorgänger sehr bald mit sicherem Bewusstsein verlässt. Die schönen und bedeutungsvollen Erfolge des polyphonen Styls, in denen er selbst begonnen hatte seine Schwingen für den weiteren Flug zu prüfen, werden von ihm aufgegeben. Aber nicht zerschlagen ward die Form, in welcher er begonnen hatte den Inhalt seines Geistes darzulegen. Sie wurde von Grund aus erneuert, für grössere Erscheinungen, für eine neu belebte Gestaltung des innersten Wesens der Musik vorbereitet.

Der polyphone Styl hatte seinen Gipfelpunkt in Sebastian Bach erreicht. Darüber hinaus war ein Neues auf dem alten Wege nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen jener Richtung würde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Friedemann Bach, der grosse, wie Wenige begabte Contrapunktist, der auf jenen Wegen weiter wandeln wollte, ist darüber zu Grunde gegangen und Kirnberger wie Marpurg, diese sich feindlich abstossenden Charaktere, würden vergessene Männer sein, wenn ihnen nicht die Vortrefflichlichkeit ihrer theoretischen Schriften die Pforten für das Gedächtniss der Nachwelt offen gehalten hätte.

Emanuel Bach, als Theoretiker jenen überlegen, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Musik-Epoche über, deren Blüthe in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fällt. Wie Sebastian Bach und Händel für den Kirchenstyl und das Oratorium, Gluck für die Oper, so eröffnete er für die Clavier-Musik jene

schiedenen Bearbeitungen nicht mit enthalten, denen Bach eine grosse Anzahl seiner Clavierstücke unterzogen, indem er sie für andere Instrumente und zu Trio's, umgearbeitet hat.

Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt harrte. Schon die Zeitgenossen aus Bach's Periode gewöhnten sich daran, mit bewunderndem Erstaunen zu dem bewährten Meister aufzublicken. Er hatte es, der erste unter allen bekannt gewordenen Musikern gewagt, populaire Musik zu setzen, populair in dem besseren Sinne des Wortes. Er hatte zugleich gewagt den Humor in die Musik einzuführen, und das alles für ein Instrument, das den weiteren Kreisen der Liebhaber wie der Kenner zugänglich war. Er hatte dies gethan, ohne deshalb den künstlerischen Inhalt, die Gediegenheit der Form und des Satzes aufzugeben. Darum wirkten seine Clavier-Compositionen, um die sich gewissermassen der ganze übrige Inhalt seines Lebens gruppirt, sehr bald wie electrisch zündende Funken. Oder was wäre es anderes gewesen, was J. Haydn so lebhaft angeregt hatte, dass er noch in seinem Greisenalter sein Bekanntwerden mit den Bach'schen Clavier-Sonaten als einen Wendepunkt für seine künstlerische Entwickelung bezeichnet hat? Es war etwa im Jahre 1748[1]), als er, damals 16 Jahre alt, aus dem Kapellhause entlassen, ein armseliges Dachstübchen zu Wien bezog, um sein Leben durch Mitspielen bei Nacht-Musiken und in den Orchestern zu fristen. Er übte sich fleissig in der Composition. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Claviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück.“ Damals war es, als ihm die ersten 6 Sonaten von Emanuel Bach (muthmasslich die 1742 erschienenen und Friedrich dem Grossen gewidmeten, vielleicht auch die Würtembergischen Sonaten) in die Hände fielen. „Da kam ich nicht mehr von meinem Claviere hinweg, bis sie alle durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe. Emanuel Bach

1) Griesinger, biographische Notizen über J. Haydn, S. 12.

liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ Und Haydn blieb dieser Verehrung treu. Man mag seine Clavier-Sonaten betrachten von welcher Seite man will, man findet in ihnen die Bahn genau inne gehalten, die Emanuel Bach dieser Kunstform aufgeprägt hatte, ja man findet viele derselben in Schreibart und Charakter dessen Clavierstücken vollkommen ähnlich. Auch hielt sich Haydn, der Veranlassung hatte Emanuel Bach für seine theoretischen Studien dankbar zu sein, selbst noch in seinen späteren Lebensjahren mit dessen neueren Compositionen in Verbindung. In einem Briefe, den er am 16. Februar 1788, dem letzten Lebensjahre Bach's, an Artaria in Wien schrieb, bittet er diesen, indem er ihm „für überschücktem kostbarem Käs und für Würste“ dankt zugleich: „Nächstdem auch ihm die letzten 2 Werke für das Clavier von E. P. Emanuel Bach zu übersenden“[1]).

Wenn man auf die in den deutschen Landen durch nahe ein halbes Jahrhundert hin weit verbreitete Ueberzeugung blickt, welche in Emanuel Bach den Vater des modernen Clavierspiels ehrte, und wenn man die Leistungen und Erfolge derjenigen betrachtet, die zu gleicher Zeit mit ihm in Lehre und Schrift, in Theorie und Praxis für die Musik gewirkt haben, wenn man dann dem Aufschwunge einige Aufmerksamkeit zuwendet, den mit und seit ihm die musikalische Bildung nahm und mit dem er fortlebte und fortschritt, dann muss man zu der Ueberzeugung gelangen, dass Bach's Lehre, mehr noch das Studium und die Uebung seiner zahlreichen und so überaus anziehend wie für Jedermann spielbar geschriebenen Clavierstücke die Ausbildung und Vervollkommnung zahlreicher Musiker gefördert haben müsse. Denn es gab in jener ganzen Zeit ausser ihm und dem ganz andere Bahnen verfolgenden Dom.

1) Nohl, Künstlerbriefe, S. 102. Mit den bezeichneten Werken sind offenbar die letzten Hefte für Kenner und Liebhaber gemeint.

Scarlatti († 1751) nur wenige Tonsetzer von Rang und noch wenigere Lehrer von Bedeutung, die diesem neueren Clavierstyl gewachsen, zu seiner Verbreitung und Fortentwickelung fähig gewesen wären.

Drei Punkte sind es vor allem, durch die Bach in der Formation seiner Clavierstücke bildend und veredelnd gewirkt hat, nämlich:

1. durch die Einheit der Idee, die er in jede seiner Arbeiten zu legen wusste,
2. durch deren geistvolle Behandlung, vermöge deren er den Spieler zum Denken und Empfinden nöthigte,
3. durch seine leichte und fassliche Technik.

Was den ersten dieser drei Punkte betrifft, so war bei der grossen Mehrzahl der Clavier-Compositionen jener Zeit[1]) der gemeinsame Ausdruck, die Harmonie der einzelnen Theile oder Sätze, deren innere Uebereinstimmung kaum noch entfernt zu bemerken. Das Untereinandermengen der Affecte, einander widerstreitender Elemente,

[1]) Selbst der gelehrte Marpurg charakterisirt in seinen Clavierstücken verschiedener Art (1762) noch die Sonate folgendermassen: „das Wort Sonate pflegt man in besonderm Verstande alsdann zu gebrauchen, wenn die 3 oder 4 aufeinanderfolgenden Sätze mit nichts als den die Bewegung anzeigenden Wörtern, z. E. mit Allegro, Adagio, Presto charakterisirt werden, obgleich in manchem Stücke das vollkommene Merkmal einer Allemande, Courante u. s. w. vorhanden ist. Das erste und letzte Stück, oder das mittlere und letzte wird in hurtiger Bewegung und aus eben dem Ton und Modo, und in dem ersten Falle das mittlere, in dem anderen aber das erste in langsamer Bewegung gesetzt etc. Auf diese Art wird es ordentlicher Weise gehalten. Ausserordentlicher Weise können alle 3 Stücke einer Sonate im Ton und Modo von einander unterschieden sein..... Man hat Exempel an den Probestücken unseres berühmten Herrn C. P. E. Bach.“ Hiernach hätte es für die Sonate, ungeachtet Bach deren schon seit mehr als 20 Jahren gesetzt hatte, nur jene rein äusserlichen Bestimmungsformen gegeben. Dass sie, wie dies bei ihm von Anfang an der Fall war, einen bestimmten Gedanken in durchgeführter Einheit enthalten müsse, und dass eben die Stücke Bach's in diesem Punkte eine Neuerung von grösster Bedeutung enthielten, dies scheint Marpurg völlig entgangen zu sein.

welches den Zweck hatte, den verschiedenen Vortrag zu zeigen, war überwiegend geworden.

Diesem Unwesen trat Bach in seinen Arbeiten entgegen. Unter allen seinen zahlreichen Clavierstücken wird sich kaum eines finden, in dem nicht der durchgehende einheitliche Charakter mit Deutlichkeit erkennbar wäre. Hierin lag ein ungeheurer Fortschritt.

Ueber die Auffassung, die er in der Ausführung seiner Clavier-Compositionen forderte, hat er sich am klarsten in seinem Versuche über die wahre Art des Clavierspiels ausgesprochen: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt". Alles bloss Bravourmässige, der Charlatanismus in der Kunst war ihm verhasst. Das Clavierspiel sollte ein singendes sein. Daher seine melodieuse, klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll rührende, das er in sie zu legen wusste, das geistvoll spielende, humoristisch neckende derselben, das in allen Verwickelungen und Verbindungen klare Hervortreten der Haupt- und Neben-Gedanken. „Mich däucht", sagt er am Schlusse seiner Lebensskizze, „die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren; wenigstens bei mir nicht." Diesem Grundsatze entsprechen alle seine Claviersachen, sowohl die aus der ersten als die aus der letzten Zeit seines Lebens.

Was endlich die Technik anlangt, so ist sie oft genug brillant und erfordert durchweg eine zierliche, feine und saubere Hand. Aber wer sich durch gehäufte Schwierigkeiten und glänzende Kunstfertigkeit im modernen Sinne zur Geltung bringen will, wird hier seine Rechnung nicht finden. Bach's Sonaten und Concerte können in technischer Beziehung von jedem Spieler bewältigt werden, der die Finger so weit in der Gewalt hat, um mässigen Forderungen zu genügen. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich auch die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Sinn durch den Vortrag auszudrücken.

Wie wohl Bach's Clavierstücke sehr oft eine populäre Farbe tragen, so findet man doch in ihnen Unterhaltungs-Musik in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nirgends. „Bach vereinte in seinen Clavier-Compositionen die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architektonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italienischen Cantilene[1]). Wie Sebastian Bach in seinen Clavierwerken französische Eleganz, italienischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wusste, so war der Sohn sich bewusst, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Art zu vereinigen."" Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. In jedem Falle war er in allen Clavierschöpfungen, die nicht einen völlig secundären Charakter tragen, genial, kühn in seinen Harmonien, unerschöpflich in Erfindung und Gedankenfülle. Wenn Kirnberger[2]) von Sebastian Bach's Fugen sagen konnte, jede derselben trage einen genau begrenzten Charakter an sich, durch welchen sie sich von allen übrigen unterscheide, so konnte Reichardt[3]) mit nicht geringerem Rechte von Emanuel Bach's Sonaten behaupten: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allen anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen: „die beiden Sonaten gehören zusammen, das ist ein Paar."

Seine Zeit war die des Uebergangs der alten Instrumental-Technik für das Clavier in den Gebrauch der anderen Instrumente, des verbesserten Flügels und des Pianoforte. Obschon Bach selbst bis an sein Lebensende dem Clavichord „dem Instrumente der Bache," und seinem Silbermann'schen Claviere insbesondere treu geblieben ist, auf diesen Instrumenten Wunder der Ausübung vollbringend, so war er doch geistig frei genug, um auch

1) E. F. Baumgart, Vorrede zu der neuen Ausgabe der Sonaten für Kenner etc. Breslau bei Leuckart.

2) Kunst des reinen Satzes. Th. I. S. 203.

3) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 10.

der neueren Instrumental-Technik Genüge zu leisten. Und so sind seine Clavierstücke nicht bloss für seine, sondern auch noch für unsere Zeit geschrieben.

Emanuel Bach hat bei diesen, wie auch bei manchen seiner anderen Compositionen, nicht überall den absoluten Standpunkt im Auge gehabt, den die Kunst streng genommen erfordert und den man in den Arbeiten seines Vaters und in denen Beethoven's so unverrückbar fest gehalten findet. Er war ein praktischer Kopf und schrieb für Bedürfnisse und Forderungen, die nicht immer mit den Bedingungen rein künstlerischer Zwecke in Uebereinstimmung wären. Rochlitz behauptet[1]), Bach habe seine Musikstücke für verschiedene Klassen von Spielern gearbeitet und diese immer streng geschieden. Zur ersten Klasse hätten die Schüler gehört, für die er Uebungsstücke gesetzt habe; zur zweiten Klasse habe er die Virtuosen gerechnet, für die er schwere, oft ungewöhnliche Sachen geschrieben; die dritte Klasse habe die Musik bezahlen müssen, damit er von der Einnahme aus derselben bequem und angenehm habe leben können; in der vierten Klasse endlich seien diejenigen gewesen, die er auf den Titeln als „Kenner und Liebhaber" bezeichnet habe. Diese Klassificirung möge man im Auge behalten, wenn man aus Bach's Arbeiten Resultate ziehen will, die für die Kunstgeschichte von Werth sein sollen.

Von den Arbeiten Bach's aus seiner früheren Zeit (in Frankfurt und Leipzig) ist nur Weniges bekannt. Es mag gestattet sein, seines Erstlingswerkes für die Oeffentlichkeit, der im Jahre 1731, also in seinem 17. Lebensjahre von ihm selbst in Kupfer gestochenen Menuett mit übergeschlagenen Händen als einer Arbeit, welche mit seinem künstlerischen Charakter in keinem weiteren Zusammenhange steht und etwa als ein gelungener Schüler-

[1]) Dialogen über musikal. Zeit-Gegenstände. Leipz. Allg. M.-Z. Jahrgang 25. S. 90.

versuch zu betrachten ist, vorübergehend Erwähnung zu thun. Er selbst nannte diese von D. Scarlatti vielfach in Anwendung gebrachte Compositionsart später „eine natürliche und damals sehr eingerissene Hexerei [1]).“ Den grösseren Theil seiner gleichzeitigen und späteren Clavier-Arbeiten, welche in die Leipziger Schulzeit und in die Frankfurter Studienjahre fallen (von 1731 bis 1738) hat er selbst später umgearbeitet. Seine eigentliche Thätigkeit als Clavier-Componist begann in Berlin (1743 bis ~~1746)~~ 1767 wo er, was er in seinen Studienjahren zu Leipzig und Frankfurt a/O. an Sonaten und Concerten componirt hatte, erneuerter Umarbeitung unterzog. Von ihrer ersten Conception hat man nichts kennen gelernt. Bach hat in einem Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775, der weiterhin mitgetheilt werden wird, anerkannt, dass die meisten seiner ungedruckten Clavier-Compositionen „entweder sehr alte oder leichte Sachen für Anfänger“ gewesen seien. Damit hat er wohl sagen wollen, dass die sehr alten Sachen eben Anfängerarbeiten, oder solche gewesen seien, deren bleibender Werth von ihm selbst für zweifelhaft erachtet werden müsse. Die erste seiner bekannt gewordenen Compositionen aus der Berliner Periode ist eine Sonate vom Jahre 1739, gedruckt in dem ersten Hefte der „musikalischen Nebenstunden.“ Ihr folgte aus dem Jahre 1740 eine Sonate, gedruckt 1760 in der 3. Sammlung von Marpurg's Clavierstücken. Diese Sonate (D-dur $\frac{4}{4}$) verdient schon deshalb eine besondere Aufmerksamkeit, weil in ihr, als der zweitältesten der bekannt gewordenen Clavier-Sonaten, die spätere Sonatenform Emanuel Bach's vollständig ausgeprägt ist. Die Gedanken treten in einer Freiheit und Ungezwungenheit auf, welche, wenn das Jahr des Ursprungs nicht bekannt wäre, leicht auf eine spätere Zeit schliessen lassen würden. Nur an wenigen Stellen verrathen leise Andeutungen die Alt-Bach'sche Schule.

1) Burney. Mus. Reisen III. S. 203.

Das Andante hat jene gesangvolle feine Melodik, welche des Meisters beste Zeit kennzeichnet und im dritten Satz zeigt sich der Humorist, der später in den Clavier-Sachen eine so bedeutende Rolle zu spielen bestimmt war, in seinen Anfängen.

Die erste bedeutendere Arbeit, mit der Bach vor die Oeffentlichkeit trat, war eine in grosser Zeit geschriebene, mit einem grossen Namen verknüpfte Sonaten-Sammlung. Im Jahre 1740, dem Jahre des Regierungsantritts Friedrich's des Grossen componirt, erschienen 1742 zum Schlusse des ersten ruhmvollen Krieges in Schlesien:

„*Sei Sonate per Cembalo che all' Augusta Maestà di Federico II. Rè di Prussia D. D. D. l'autore Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera di S. M. Alle spese di Balthasar Schmid in Norimberga.*"

Die deutsche Sprache war, wie bekannt, nicht die Sprache des Hoftons bei dem grossen Könige. Und so sehen wir denn, dass Emanuel Bach, ein Künstler von so deutschem Urtypus, wie es nur je einen gegeben hat, seinem Könige, einem deutschen Fürsten, sein Erstlingswerk in der Sprache eines fremden Landes, desjenigen Landes überreichte, das zu jener Zeit für die Musik als das gelobte Land betrachtet wurde. Dem Werke war folgende Dedication vorangeschickt:

„Sire.

El genio singolarissimo con cui la Maestà Vostra risguadar suole le musicali composizioni, unito alla umilissima mia gloriosa servitu, mi obligano a presentare con ossequio le presenti Sonate a Vostra Maestà, per l'unico fine che essendo questo dal debolissimo Talento mio quivi ne' fortunati servigi di Vostra Maestà state composte, portassero un contrassegno sincerissimo di quel vivo desiderio, per cui tuttora bramerei di rendermi sempre maggiormamente capace d'essere trà quei che l'onore godono di satisfare il fino gusto di si rinomato

Monarcha con vantaggio annoverato. Degnisi per tanto l'Augusta Clemenza della Maestà Vostra di benignamente qualunque elle sieno, accoglierle; mentre con il più profondo rispetto d'Animo umile e riverente mi pregio di protesharmi[1])

Sire

Umilissimo, Devotissimo, Ossequissimo
Servo
Carlo Filippo Emanuele Bach."

Wenn man das, was von dieser Dedication dem hergebrachten Curialstyl und der nothwendigen Form angehört, abzieht, so bleibt ein Ausdruck von ehrerbietiger Bewunderung für den grossen Fürsten übrig, dem Emanuel Bach die Erstlinge seiner Kunstblüthen opferte, ein Zeugniss, welches für des Künstlers damals noch bescheidenen Sinn und für des Königs überlegene Geistesgrösse gleich ehrend war. Leider weiss man, dass im Laufe der Zeit zwischen dem Letzteren und seinem Cembalisten eine Entfremdung eingetreten ist, an der Bach wohl nicht ohne Schuld war.

Die Sonaten selbst verleugnen die Spuren seines zu jener Zeit noch unfertigen Styls nicht. Sie sind im Verhältniss zu der D-dur-Sonate von 1740 ein Rückschritt.

1) Zu deutsch.

Der ganz besondere Geist, mit welchem E. M. musikalische Tonschöpfungen zu betrachten pflegen im Verein mit meiner ebenso tiefen, als für mich ruhmvollen Ergebenheit, verpflichten mich, E. M. in Ehrerbietung die vorliegenden Sonaten zu überreichen. Ich habe hierbei keinen anderen Zweck, als den, dass, da sie von meinem schwachen Talente in dem so glücklichen Dienste E. M. componirt worden sind, sie ein aufrichtiges Zeugniss meines lebhaften Verlangens ablegen sollen, vermöge dessen ich überall darnach trachten möchte, mich in immer höheren Grade würdig zu erweisen, um denen anzugehören, die sich der Ehre erfreuen, dem feinen Geschmacke eines so ruhmvollen Monarchen mit erneutem Glücke Genüge zu leisten. Möge deshalb die erhabene Milde E. M. geruhen, sie gnädig anzunehmen, wie sie auch beschaffen sein mögen.

Indem ich mit der tiefsten Ehrerbietung etc. etc.

Geschrieben in strengem, meist dreistimmigem Satze, sind sie in den Motiven weniger bedeutend als man es von dem Sohne Sebastian Bach's erwarten sollte, dessen Schule sonst deutlich erkennbar ist. Zwar finden sich überall Züge geistvollster Behandlung und zumal in den langsamen Sätzen eine Fülle gesangreicher Motive, die schon hier die Haupt-Tendenz des Meisters nach gefühlvollem Ausdruck bemerkbar werden lassen. Doch macht sich auch eine gewisse Breite der Behandlung geltend, die nicht überall Interesse erregt.

Abweichend von dem sonstigen Style der Zeit, in einzelnen Wendungen an die Claviersachen seines Vaters erinnernd, in gewissem Sinne in eine viel spätere Zeit vorgreifend ist das sich zweimal wiederholende Recitativ des Andante in der 1. Sonate:



dessen declamatorischer Charakter recht deutlich auf die singende Art zurückweist, die Bach bei seinen Claviersachen, wie bei dem Clavierspiel überhaupt als nothwendig voraussetzte.

Das Adagio in Cis-moll in der 3. Sonate mit den in dreistimmigem Satze nach Alt-Bach'scher Art sehr schön durchgeführten Motiven verdient besondere Erwähnung. Die 5. Sonate (C-dur) war bei J. C. Westphal u. Comp. unter dem Titel „C-dur-Sonate per il Cembalo Solo

von Johann Sebastian Bach“ besonders herausgegeben, und ist vielfach für eine Arbeit des Vaters gehalten worden.

Im Ganzen ist bei der Beurtheilung dieser Sammlung festzuhalten, dass Emanuel Bach, damals 26 Jahre alt, sich in einem Entwickelungsstadio befand, welches ihm die volle Entfaltung seiner Erfindungsgabe in Melodie und Form noch nicht gestattete. Demnach sind diese Sonaten, so hoch ihr kunstgeschichtliches Interesse zu schätzen ist, doch nicht denjenigen Arbeiten zuzuzählen, deren Wesen sich über das Niveau dessen emporhob, was in seiner Zeit gut und bedeutend genannt werden konnte.

Ungleich höher, wenngleich noch in demselben Gange der väterlichen Gedankenfolge und Schule stehen die, 1743 im Druck erschienenen sogenannten Würtembergischen Sonaten:

Sei Sonate per Cembalo dedicate „All' Altezza Serenissima di Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg e Teckh, Conte di Montbeliard, Signore di Heidenheim, Cavalier del Toson d'Oro, e Maresciallo di Campo supremo dell' inclito Circolo di Suevia etc. Composte da Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera di S. M. il Rè di Prussia etc. etc. Opera II do. Alle spese di Giovanni Ulrico Haffner, Intagliatore in rame e Virtuosi di Liuto in Norimberga.“

Es scheint, dass die italienische Sprache in Berlin für musicalische Dedicationen unentbehrlich gehalten worden sei. So ist in ihr auch die Zueignung verfasst, mittelst deren diese Sonaten an einen Fürsten gelangen sollten, der bald genug in einem unrühmlichen Feldzuge gegen Friedrich II. verwickelt, durch seine Kämpfe mit den Würtembergischen Ständen, durch die Einkerkerung Moser's auf dem Hohentwiel und Schubarth's auf dem Hohenasperg und durch sein gänzliches Verkennen der göttlichen Funken, die die Natur in den grossen deutschen Dichter aus dem Schwabenlande gelegt hatte, eine traurige Berühmtheit erlangen sollte, und der doch schliesslich in

der Liebe wie in der Erinnerung seines Volks durch einen Schimmer von Popularität verklärt worden ist, wie er selbst besseren Fürsten selten genug zu Theil wird.

„Altezza Serenissima.

Le mie Sonate di Camera nel comparir' in publico coll' Augustissimo Nome di V. A. S. mi promettono due grandi vantaggi; il primo che le medesime appoggiate e protette da si nobil sostegno, sperar ne possono un compiacimento commune; l'altro che dedicandole a V. A. S. faccio al mondo palese il gran rispetto che umilmente le professo, e le devo in gratitudine de' moltiplicati favori compartitimi benignamente in tempo in cui ebbi l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino. Ambi questi vantaggi che mi risultano nell' offerirle questo tenue tributo della mia più ossequiosa osservanza, e che mi lusingo sarà gradito dall' Alma generosa di V. A. S. furono sempre sospirati dalla mia ambizione, ed ora ringrazio la fortuna tanto a me propizia, che mi appresta con tal mezzo l'occasione opportuna, per dichiarar al publico che sono e sarò sempre colla maggior venerazione [1])

di V. A. S.

Berlino. Umilissimo, Devotissimo Obligatissimo

Servitore

Carlo Filippo Emanuele Bach."

[1]) In deutscher Uebersetzung.

Indem meine Kammer-Sonaten öffentlich mit dem durchlauchtigsten Namen E. D. H. erscheinen, versprechen sie mir zwei grosse Vortheile. Der erste ist, dass ich, da sie von so hoher Seite gehoben und beschützt werden, für sie einen unwürdigen Verlauf nicht fürchten darf, der andere, dass, indem ich sie E. D. H. widmete, ich der Welt die hohe Achtung kund thue, zu der ich mich in Ehrerbietung bekenne und die ich Ihnen in Dankbarkeit für die zahlreichen Beweise von Gunst verschulde, welche Sie mir in gnädiger Weise zu jener Zeit haben zu Theil werden lassen, als ich die Ehre hatte, Ihnen in der Musik Unterricht zu geben. Diese beiden Vortheile, welche mir entstehen, indem ich dieses schwache Opfer meiner ehr-

Aus dieser Zueignung erfährt man, was man ohnehin schwerlich wissen würde, dass Emanuel Bach der Lehrer des damals erst 15jährigen Carl Eugen gewesen ist, der bekanntlich einen Theil seiner Erziehung am Hofe Friedrich's II. genossen und sich noch in späteren Jahren den Ruf eines nicht unbedeutenden Clavierspielers bewahrt hatte.

Von den 6 Sonaten, um die es sich hier handelt, sind die 1. 2. und 4. nach dem Kataloge der Bach'schen Nachlassenschaft im Jahre 1742, die 3. 5. und 6. 1743 entstanden. Aus dem bereits erwähnten, im Anhange I. abgedruckten Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775 ergiebt sich, dass „6 Sonaten im Töplitzer Bade von ihm, der damals sehr gichtbrüchig war, auf einem Clavichord mit der kurzen Octave verfertigt sind.“ Da nun unter den nach der Katalogangabe im Jahre 1743 componirten Sonaten Stücke in B-dur und H-moll gewesen sind, und Bach in obigem Briefe zweier Sonaten „aus dem H-moll und aus dem B“ erwähnt, welche zu zwei anderen, damals an Forkel gesandten und „2 Hafner Würtembergischen“ zusammengehört hätten und „die einzigen von dieser Art seien, die er jemals gemacht,“ da er ferner hinzufügt, dass sie alle 6 in Teplitz entstanden seien, endlich unbestreitbar ist, dass sie in Styl und Conception genau einem Standpunkt angehören: so wird man wohl annehmen können, dass alle 6 Sonaten 1743 componirt seien, auch wenn dies mit dem Nachlasskatalog nicht genau übereinstimmt.

Auch diese Sonaten zeigen in der contrapunktischen Behandlung des meist dreistimmigen Satzes, in seiner poly-

erbietigsten Gesinnungen darbringe und von dem ich mir schmeichle, dass es von E. D. H. hohem Geiste gewürdigt werden wird, habe ich von jeher für meinen Ehrgeiz ersehnt, und ich danke jetzt dem Geschick, das mir in so günstiger Weise diese glückliche Gelegenheit darbot, öffentlich kund zu thun, dass ich in der grössten Ehrerbietung bin und bleiben werde etc. etc.

phonen Gestaltung und in der Verarbeitung und Ausnutzung der Motive deutlich die Schule des damals noch lebenden Vaters. Dagegen sind die Gedanken durchweg melodischer und eingänglicher als in der Friedrich II. gewidmeten Sammlung und von einem gewissermassen modernen Charakter. Sie bilden in ihrer eigenthümlichen Mischung von Schule und Fortschritt ein sehr interessantes Mittelglied zwischen dem alten und dem Style der späteren Zeit.

Reichardt sagt von dieser wie von der vorhergehenden Sammlung:[1]) „Keine Instrumentalmusik war bis dahin erschienen, in welcher eine so reiche und doch wohlgeordnete Harmonie mit so edlem Gange vereinigt, so viel Schönheit und Anordnung bei solcher originellen Bauart herrschte, als in den ersten beiden in Nürnberg gestochenen Sonaten-Werken und den ersten Concerten dieses Meisters; denen die folgenden conventionelleren, so schön, so reichhaltig, so original sie auch immer sein mögen, nur in einzelnen Sätzen gleichkommen.“ Weist Reichardt somit beiden Sammlungen eine sehr hohe Stufe an, so verkennt er doch, dass wenn Emanuel Bach auf dem hier eingeschlagenen Wege geblieben wäre, er im Wesentlichen nur den alten Styl weiter cultivirt haben und in etwa dieselbe Stellung zur Kunst eingetreten sein würde, die die Nachwelt seinem weniger glücklichen Bruder Friedemann zuerkennen muss. In jedem Falle gehören diese Sonaten in der eigenthümlichen Art ihrer Erscheinung, wenn sie auch in gewissem Sinne altmodisch gekleidet sind, zu den merkwürdigsten Arbeiten, die das vorige Jahrhundert für das Clavier hervorgebracht hat. Der Spieler, dem es auf reiche Gedanken, geniale Züge und auf eine Fülle feiner Combinationen und harmonischen Reichthums ankommt, wird sich ihnen mit wahrhaftem Genuss hingeben.

[1]) Musik. Almanach von 1796.

Diesen beiden Sonaten-Werken schliessen sich in der Reihfolge der Veröffentlichung zunächst an:

2 Concerti per il Cembalo Concertato accompagnato da 2 Violini, Violetta & Basso,

bei B. Schmidt in Nürnberg im Druck erschienen, das erste in D-dur Allabr., das zweite in B-dur $^4/_4$. Beide Concerte, in den Jahren 1743 und 1749 entstanden[1]), bewegen sich in dem grossen Concertstyl, den Bach bei allen seinen derartigen Arbeiten in Anwendung gebracht hat. Man findet in ihnen nicht die Gelegenheit zu schimmerndem Virtuosenthum, sondern zu künstlerischer Geltendmachung der Gegensätze zwischen dem Clavier und dem Orchester, das überall mit dem Solo-Instrument organisch verwachsen ist. Voller Leben, Geist und Feuer, entwickelt sich in ihrer thematischen Behandlung, wie in der Erfindung der Motive und der grossartigen Behandlung des Stoffes eine Vollendung, welche den Meister erkennen lässt und von dem bedeutsamen Fortschritt gegenüber den vorangegangenen Arbeiten ähnlicher Art Zeugniss giebt.

Dass Bach's Styl aber auch zu jener Zeit noch schwankend und unfertig war, bezeugen ferner drei Arbeiten aus dem Jahre 1744, von denen die eine, eine Sonate in F-moll, die späterhin bei Gelegenheit des Musik. Allerlei besprochen werden wird, obschon seinen allerbesten Clavierstücken angehörend, doch entschieden den älteren Styl zeigt, während zwei Sonaten aus demselben Jahre, in den Oeuvres mêlées abgedruckt; sich jener Auffassung zuneigen, die seinen späteren Arbeiten eigen ist. Von diesen kann die Sonate in D-moll $^4/_4$ P. III., in Bezug auf geniale Behandlung, auf Freiheit der Bewegung und in dem letzten Satze wegen der aphoristischen Kühnheit, mit welcher

1) Bach selbst in seiner Biographie (Burney a. a. O. III. S. 203) giebt die Jahre der Entstehung auf resp. 1745 und 1752 an. Obige Angabe ist dem Nachlasskatalog entnommen. Es kann füglich dahin gestellt bleiben, welche Bezeichnung die richtigere sei.

durch dazwischengeworfene Fermaten der Gedanke abgebrochen und wiederangeknüpft wird, seinen besten Arbeiten zugezählt werden, während in der Sonate P. IV. No. II. aus E-dur die volle Kraft und Grösse seines späteren Styls, in dem reizenden Andantino (E-moll $^2/_4$) aber die ausdrucksvolle Cantilene vorherrscht, in der Bach, zu seiner Zeit unerreicht, für spätere Zeiten ein Muster geblieben ist.

Dieser bedeutungsvollen Anläufe ungeachtet aber war selbst in viel späteren Jahren sein Styl noch nicht in sich abgeklärt und fest. Dies zeigt sich in den:

„Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass, bei welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielet werden kann, verfertiget und Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wilhelm des Heiligen Römischen Reichs, wie auch regierenden Grafen von Schaumburg, Grafen und edlen Herrn zur Lippe und Sternberg etc. in Unterthänigkeit zugeeignet.“

Diese Trii, in Nürnberg bei Schmidt (ohne Angabe des Jahres) gedruckt, waren das erste im Jahre 1749, das zweite 1748 gesetzt und tragen in Inhalt und Form den vollständigen Charakter des alten Styls an sich, wie er in der Verkümmerung der contrapunktischen Ueberreste aus der Vorzeit mit Zopf und Perrücke einherschritt. Wenngleich zunächst für die bezeichneten Instrumente gesetzt, ist die Composition doch so beschaffen, dass man sie, zumal wenn der Spieler des Accompagnements mächtig ist, am Clavier spielen kann. Es ist daher kein Bedenken getragen worden, sie unter den hieher gehörigen Arbeiten mit zu besprechen.

Wie Bach dazu gekommen, dem berühmten, wie Wenige ausgezeichneten Manne und grossen Feldherrn gerade eine solche Arbeit zu widmen, wird schwer ermittelt werden können. Es ist wahrscheinlich, dass er den Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe am Hofe Fried-

richs des Grossen begegnet ist, wohin derselbe sich nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1748 begeben hatte, um dem Könige dessen schwarzen Adler-Orden zu überbringen und das für den Soldaten jener Zeit erste Land der Welt in seinem Centralpunkte und in der Person des grossen Königs kennen zu lernen. Der Graf war in allen Wissenschaften hoch gebildet, in der Musik sehr unterrichtet und hat später in dem Engagement Christoph Friedrich Bach's zu seinem Concertmeister sein Interesse für die Kunst bethätigt. Vielleicht dass durch seinen damaligen Aufenthalt in Berlin Veranlassung zu dieser Zueiggung gegeben worden sein mag, wie wohl der Inhalt des Werks dem Ernste und der Grösse des Mannes kaum zu entsprechen scheint, dem es gewidmet war.

Demselben ist keine Dedication, wohl aber folgender umständlicher Vorbericht vorangedruckt:

„In dem ersten Trio hat man versuchet, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte braucht. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einen Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten und nahezu bis an's Ende des zweiten Satzes mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt und des andern seinen Hauptsatz annimmt."

„Im letzten Satze sind und bleiben sie auch vollkommen einig; wobei man aber anmerken kann, dass der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich munteren und einigermassen tändelnden, doch aber auch dabei mit etwas mattem vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bei dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich nach einem mit Fleiss gesetzten kleinen Stillstand durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des Andern sein Nachgeben billig

findet, folgt in diesem letzten Satze, auch bei denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beide befestigen ihre Freundschaft, indem alles, was der eine macht, auch sogar bis zur Verwechselung, nachgemacht wird."

„Um das Zeitmass im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemerken, dass bei dem Presto ein Takt ebenso gespielt werden muss als bei dem Allegretto eine Triole von drei Achteltheilen gespielt werden würde; und dass folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bei dem Allegretto ein Viertheil."

„Man wird wohlthun, wenn man dieses erste Trio ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielt. Und wenn man zwo Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirkung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bei dem Melancholicus beizubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavichord nicht so, wie es sein soll, gehöret werden können, sich gefallen lässt, die oberste Stimme nebst dem Bass zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit fällt bei dem zweiten Trio weg, indem man allda die zwo untersten Linien vor dem Clavier brauchen kann."

„Man verbittet zum Voraus alle Spöttereien, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musikalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommenden Hauptstellen der ersten zwei Sätze dieses Trio's hinzuzufügen."

„Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemerken, wider Willen von einigen Arten eine Zweideutigkeit könnte verursachet haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts und der darinnen befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

a. Bedeutet wegen des halben Schlusses in die Quinte eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierin einig sey? Jener aber giebt

b. durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt die Antwort, und nach eben dem, durch den Anfang in einem ganz anderen Takt, deutlich genug zu erkennen, dass er ganz anderen Sinnes sei.

c. Hier verliert der Sanguineus mit Fleiss etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.

d. Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte, wobei man durch eine kleine General-Pause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt und die vorgelegte Frage zu antworten.

e. Der Sanguineus fällt dem andern, welcher bei seiner Meinung bleibt, aus Ungeduld in's Wort und wiederholet den Satz.

f. Der Sanguineus bricht hier fragend ab, ob der andre das noch fehlende fortsetzen wolle?

g. Welcher aber anstatt dessen aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschiebt.“

Es würde zu weit führen, wollte man alle speciellen Detail-Erklärungen über den Verlauf dieser sonderbaren Unterhaltung verfolgen. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, wenn man erfährt, dass diese Erklärungen in gleicher Weise nicht bloss durch das ganze ABC, sondern in dem verdoppelten ABC noch bis zu dem Buchstaben xx fortgesetzt werden, und im Ganzen nicht weniger als 42 Punkte umfassen. Bach hat, wie der Eingang des Vorberichts erweist, sehr wohl das Bedenkliche solcher Instrumentalschilderungen gefühlt, welche sich

„durch Wort und Gesang so viel bequemer erreichen lassen.“ Dass er den grossen Aufwand von Verdeutlichung, in dem er sich, selbst auf die Gefahr von Spöttereien hin, ergeht, für nöthig hielt, zeigt nur, wie wenig er selbst glaubte, sich durch die Musik verständlich gemacht zu haben. Dieser Aufwand von Mitteln und Erklärungen stand jedenfalls ausser allem Verhältniss zu dem sehr untergeordneten künstlerischen Zweck, der damit erreicht werden sollte, und der kaum ein Kunststück, geschweige ein Kunstwerk zu Stande zu bringen vermocht hat. Der Zopf und eine gewisse pedantische Steifheit sind unverkennbar. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, dass sich der beabsichtigte Ausdruck, wenn man ihn einmal zugeben will, an der Hand des Vorberichts hinreichend verfolgen lässt.

Aehnlich wie bei dem ersten Satze verläuft das Adagio. Der letzte Satz geht in kecker und munterer Bewegung lustig vorwärts. Die beiden Hauptstimmen correspondiren mit einander in Nachahmung, Umkehrung und Verschmelzung und erschöpfen die Motive in ächt Bach'scher Weise vollständig, bis sie sich gegen den Schluss hin zu Terzengängen vereinen.

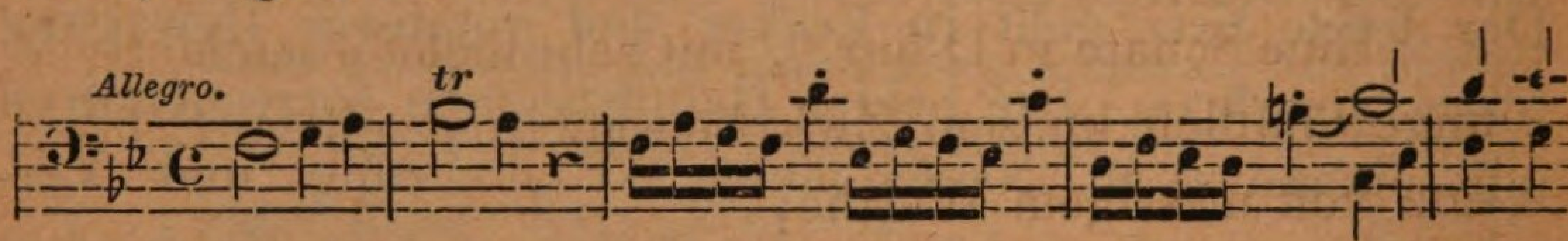
Das Ganze macht einen launigen Eindruck und könnte, wenn es nicht mit so viel Pathos in die Welt eingeführt worden wäre, als ein anspruchsloser musikalischer Scherz im Roccoco-Costüm gelten. Das zweite Trio, in Styl und Schreibart dem vorigen ähnlich, ist doch mehr allgemein gehalten und erfordert keine so subjective programmartige Auffassung. Es wird in seiner Art mit Interesse gespielt und gehört werden. Die mit einander concertirenden Instrumente halten sich von allem Virtuosenhaften fern.

Beide Trii gehören in vollstem Maasse der alten contrapunktischen Schule an, in der Bach erzogen worden war, von der aber sich loszulösen ihm bald gelingen sollte.

Auf die Veröffentlichung der vorstehend besprochenen

Arbeiten folgt eine Reihe von Jahren, in denen er seine Clavier-Stücke fast nur in den damals beliebten Sammelwerken, insbesondere in Wewer's Tonstücken, den Oeuvres Mêlées, dem musikalischen Mancherlei und Allerlei, der Collection recréative, in Marpurg's raccolta und in dessen Clavierstücken vereinzelt erscheinen liess.

Unter diesen Arbeiten findet man Stücke von überraschender Schönheit. Besondere Erwähnung erfordern die Clavierfugen, deren Bach im Jahre 1750 sechs geschrieben, von denen die in Wewer's 1762 erschienene und 1774 zum zweiten Male in den Tonstücken für's Clavier von Herrn Carl Philip Emanuel Bach und anderen classischen Componisten (Händel, Nichelmann, Kirnberger) neben einer Sonate in F-dur $^3/_4$ (vom Jahre 1748) abgedruckte:



unstreitig eines seiner interessantesten Clavierstücke ist. Hier ist der streng contrapunktische Satz mit einer solchen durchsichtigen Klarheit und mit so gefälliger Klangwirkung in Anwendung gebracht, wie dies bei derartigen Arbeiten gewiss zu den grossen Seltenheiten gehört.

Bedeutender noch in Hinsicht der strengen Durchführung sind die beiden grossen in dem 1. und 2. Heft der Marpurg'schen Clavierstücke (1762) veröffentlichten Fugen, welche von dem Herausgeber in den Vorreden mit Genauigkeit analysirt sind. In ihnen finden sich die künstlichsten Verbindungen der Motive, die Zergliederungen per diminutionem, motu recto et contrario, die Zusammensetzungen in canonischer Weise, die Vergrösserungen, Umkehrungen, Nachahmungen, kurz alles, was im einfachen und doppelten Contrapunkt und in gelehrter und strenger Satzart geleistet werden konnte, im ausdehntesten Masse angewendet.

Von den drei anderen Fugen zeichnet sich die in D-moll ebenso durch das interessante Anfangsmotiv, als auch durch die graziöse Behandlung desselben aus:



In strengerem Style geschrieben ist die Fuge aus G-moll mit dem Anfange:



Weniger bedeutend ist die sechste Fuge, welche in den „Clavierstücken verschiedner Art“ abgedruckt ist.

Eine ziemliche Anzahl kleinerer Clavierstücke erschien in Marpurg's im Jahre 1756 veröffentlichten Raccolta (1. Sammlung), nämlich:

Eine Sonate in D-dur 4/4 mit sehr melodiösen Motiven, ungewöhnlich kurzem Zwischensatz und einem Schlusssatz von mässigem Werthe;

Eine Sonate in D-moll 2/4, offenbar einer früheren Periode Bach's angehörig, eine der schwächsten Arbeiten, die von ihm bekannt sind;

Die bereits erwähnte Fuge in A-dur;

Ein Rondeau mit 3 Couplets (A-moll 6/8) und einem 2ten Theil, gleichfalls ohne Zweifel eine Jugendarbeit, in der besonders der 2te Theil unbedeutend ist;

Ein Allegro, das kurz, aber von sehr anziehendem Charakter das Hauptmotiv des schönen Es-dur-Rondo der „6. Sammlung für Kenner und Liebhaber“



enthält.

Eine Polonaise und eine Menuett;

Ein Allegretto (F-dur $^{2}/_{4}$) von sehr geringem Werth und endlich

Eine Polonaise mit dem Namen „l'Auguste" bezeichnet.

In seinen Verzeichnissen findet sich von diesen Stücken nur eine Sonate vom Jahre 1752 angegeben, so dass es den Anschein hat, als ob er selbst auf die übrigen, denen in der Sammlung sein Name nicht beigedruckt war, keinen besonderen Werth gelegt habe. Hierin würde er vollkommen im Rechte gewesen sein.

Höhere Aufmerksamkeit nehmen die im Jahre 1760 von ihm veröffentlichten:

„*Sechs Sonaten für's Clavier, mit veränderten Reprisen, Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen unterthänigst zugeeignet.*"

in Anspruch. Den drei Männern, welchen Bach bisher seine im Druck erschienenen Sammlungen gewidmet und deren Jeder in seiner Art eine besondere Bedeutung erlangt hatte, tritt hier eine Fürstin hinzu, welche zu der Künstlergeschichte des vorigen Jahrhunderts eine nicht wenig bedeutende Stellung eingenommen hat[1]). Schülerin Kirnberger's im Contrapunkt, componirte sie in dem strengen Style ihres Lehrers, war dabei eine vorzügliche Clavierspielerin und hielt bis an das Ende ihres Lebens an den Grundsätzen, dem Wesen und den Eigenthümlichkeiten der alten Schule der Contrapunktisten mit einer Beharrlichkeit fest, welche von Schroffheit wenig entfernt war[2]). Als Bach ihr diese Sonaten widmete, (es war in

1) Amalia Anna, Prinzessin von Preussen, Schwester Friedrich's des Grossen, geb. am 9. November 1723, starb zu Berlin am 30. März 1787.

2) Die K. Bibliothek zu Berlin enthält hierüber aus der Feder des Kapellm. Schulz einige Mittheilungen der eigenthümlichsten Art. In einem Briefe an Cramer führt er an, die Prinzessin habe ihm in Bezug auf eine Subscriptions-Anzeige geschrieben: „Ich verbitte mir sehr, meinen Namen unter ein Werk zu setzen, auf welches ich nie

der trübsten Zeit des siebenjährigen Krieges) stand die Prinzessin in der vollen Kraft ihrer Jahre. Sie war, wie die Dedication mit Recht sagt, eine Frau von „erleuchteten und vollkommenen Einsichten in das Wesen der Musik.“

Die Widmung lautet folgendermassen:

„Hochwürdigste, Durchlauchtigste Prinzessin, Gnädigste Fürstin, Abbatessin und Frau.

„Ich nehme mir die Freyheit, Ew. Königl. Hoheit einige neue Clavierversuche unterthänigst zu überreichen. Der huldreiche Beyfall, welchen Höchstdieselben meinen vorigen Bemühungen jederzeit zu ertheilen geruhet haben, lässt mich auch für die gegenwärtigen die gnädigste Aufnahme hoffen.

Wie sehr wünschte ich im Stande zu seyn, Ew. Königl. Hoheit erleuchtete und vollkommene Einsichten in die Grundsätze der Music, und den hohen Schutz,

unterzeichnen werde, und zwar aus dem Grunde, weil die jetzige Musik keine Musik ist.“

Ausserdem befindet sich dort in Abschrift von Schulz und geschrieben in Bezug auf dessen Musik zur Athalia folgender merkwürdige, vielleicht sonst schon früher veröffentlichte Brief: „Ich stelle Mir vor, Herr Schulz! dass er sich versehen und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerke, hingegen vom Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus; der Modus contrarius ganz hintenangesetzet, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muss rathen, aus welchem es gehen soll, keine canonische Nachahmungen, nicht den allermindesten Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heissen? Gott wolle Diejenigen, welche eine so heftige Einbildungskraft von sich besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, dass sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, dass das Werk den Meister rühmen müsse, aber anitzt ist Alles verkehrt und verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiemit genug.

Berlin, den 31. Jänner 1785. Amèlie.

welchen Sie derselben angedeihen lassen, bey dieser Gelegenheit würdig zu erheben! Aber würde ich mich unterstehen dürfen, zu rühmen, was sich die Musen selbst zu besingen vorbehalten haben?

Ich bin mit dem tiefsten Respect

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigst gehorsamer Diener

Bach."

Berlin, den 1. September 1759.

Das Werk ist durch folgende Vorrede eingeleitet:

„Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäss herauszubringen. Sollte man ihm wohl den Beyfall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlet. Nichtsdestoweniger erhebt ihn das Publikum vor jenem. Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt?

„Blos dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, presst oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Missbrauch dieser zwo wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Geduld, beym erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniss der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten. Gesetzt aber, der Ausführer hat alle nöthigen Eigenschaften, ein Stück, so wie es seyn

soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bey unbekannten Sachen desswegen neue Schwierigkeiten? Ist nicht die Hauptsache beym Verändern diese: dass der Ausführer sich und zugleich dem Stücke Ehre mache? Muss er nicht folglich beym zweyten mahle eben so gute Gedanken vorbringen? Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Missbrauchs ohnerachtet behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Werth. Ich beziehe mich übrigens auf das, was ich am Ende des ersten Theils meines Versuchs hievon angeführt habe.

„Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder andrer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Weise das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne dass sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrag gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne.

„Ich freue mich, meines Wissens der erste zu seyn, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit hieraus erkennt.

Berlin, im Monat Julius 1759.

C. P. E. Bach.“

In diesem nach mehr als einer Seite hin bemerkenswerthen Schriftstück findet man den Verfasser vor allem auf dem Standpunkt, der dem Künstler ziemt und von dem aus der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels geschrieben ist. Ihm steht die Einheit der Gedanken, ihr richtiges Verhältniss zu einander höher als die Kühn-

heit im Verändern, die sich auf Kosten des Ausdrucks geltend macht, als die sonderbaren Verzierungen einer Cadenz, die nur um des Beifalls willen geschaffen worden ist, höher als das Jagen und Haschen nach dem Bravo des Zuhörerkreises. Man ersieht aber auch aus dieser Vorrede, was für die Beurtheilung der Claviertechnik des vorigen Jahrhunderts von Bedeutung ist, dass

1. bei den Wiederholungen das Verändern und Verzieren für ebenso unentbehrlich gehalten und von dem Publikum erwartet und verlangt wurde, wie dies bei den Wiederholungen der Arien der Fall gewesen ist;
2. dass ein gleich hoher Werth auf die Einflechtung langer, mit Ausschmückungen reichlich versehener Cadenzen gelegt wurde;
3. dass die Claviervorträge stark geübt zu werden pflegten, womit die Vorbereitung auf das Verändern und Verzieren sowie auf die Cadenzen verbunden worden sein wird;
4. dass das Jagen nach dem Beifall des Publikums nicht erst ein Product der neueren Zeit ist.

Dass gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe ein zweiter Abdruck mit französisch geschriebener Vorrede erfolgen musste, ist nebenbei ein Zeichen, dass der deutsche Künstler, dessen Arbeiten schwerlich bis Frankreich vordrangen, nicht hatte hoffen dürfen, in seinem Vaterlande in der Muttersprache von Allen verstanden oder mindestens geschätzt zu werden.

In jedem Falle hat man in dem vorliegenden Werke den Versuch eines Kampfes gegen den Ungeschmack und die Vordringlichkeit schlechter Virtuosen zu erkennen, dessen Aufnahme einem Manne von der künstlerischen Bedeutung Bach's nicht hoch genug angerechnet werden kann. Da diese Sonaten für „Anfänger und solche Liebhaber“ gesetzt waren, „denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlte,“ so ist

ihre Spielart auch im Ganzen leicht. Hie und da begegnet man in ihnen dem eigenthümlichen Stempel ihrer Zeit. Die Wiederholungen sind mit grossem Geschmack verändert, ohne dass sie sich von dem Styl und Charakter der Tonstücke entfernten. Für den Ausdruck fordern sie grössere Reife und sorgsamere Ausführung, als es bei bloss flüchtiger Betrachtung den Anschein hat. Man sieht deutlich, dass Bach für seine Clavierstücke, selbst wenn sie für Anfänger (in seinem Sinne) geschrieben waren, Studium und reife Ueberlegung vorausgesetzt hat. Edle Melodie, Einheit der Gedanken, Eleganz und harmonische Meisterschaft sind hier, wie in allen Bach'schen Clavierstücken, in reichem Maasse niedergelegt. Von den Fesseln der Schule hat er sich nahezu völlig freigemacht. So beginnt er mit dieser Sammlung den praktischen Theil der Entwickelungsperiode für die Claviermusik, deren Schöpfer er war. Niemand wird Stücke wie die 3te Sonate in A-moll, die 4te in D-moll, die geistvolle und reizende Menuett der 5ten Sonate oder die 6te Sonate anders als mit vollster Befriedigung spielen, wenngleich den langsamen Sätzen nicht überall jene Breite der Gedanken innewohnt, die gerade hier so wirkungsvoll hätte sein können. Um diese Stücke indess so, wie sie gedacht sind, zur Erscheinung zu bringen, ist deren harmonische Ausfüllung unerlässlich. Ohne eine dieser Anforderung entsprechende Bearbeitung wird ihre Benutzung in heutiger Zeit nur dem Musiker und durchgebildeten Kenner vorbehalten bleiben.

Diese Betrachtung führt zu der Erörterung eines Punktes, der sehr verschiedenartigen Auffassungen unterliegt. Derselbe ist wichtig genug, um nicht mit Stillschweigen übergangen zu werden[1]). Streng genommen

[1]) Eine wesentliche Mitveranlassung zur Erörterung dieser Frage hat für den Verfasser die folgende Bemerkung gegeben, welche in der so vorzüglichen Vorrede zu der neuen Baumgart-Leuckart'schen Ausgabe „der Sonaten für Kenner und Liebhaber" (S. 4) niedergelegt ist: „Wir haben alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von

hätte Bach in die Vorrede zu diesen Sonaten folgenden Satz einfügen sollen: „Die harmonische Ausfüllung derjenigen Stellen, in denen die Accorde nicht angegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung der geschriebenen Noten zu leer klingen würden, ist Sache des Spielers.“ Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenbar für selbstverständlich gehalten hat.

Es ist bekannt, dass die alten Contrapunktisten, deren Schule Bach entsprossen war, sich keineswegs mit der mageren und dünnen Begleitung begnügt haben, die man hie und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücke findet. Sie verlangten vielmehr überall eine sehr volle Harmonie, welche nach der besonderen Sitte der Zeit durch die begleitenden Instrumente am Clavier oder durch die Orgel geleistet wurde. Nun handelt es sich keineswegs um irgend eine Veränderung in der Composition, um Einfügung selbstständiger Mittelstimmen, um ein harmonisches Gewebe, das im Stande wäre, den klaren Gang der Melodie und der sich an sie knüpfenden Gedanken zu unterbrechen oder zu verdecken, sondern lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken soll.

manchen an die orchestrale Fülle der Clavierbehandlung Gewöhnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo Bach — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossentheils sind diese Compositionen wie Duette anzusehen, für eine melodieführende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht so gut wie die Vollstimmigkeit. Unsre weit fortgeschrittene Technik lässt uns allerdings Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmonienfülle herausbringen, was damals schwer, ja unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch Bach nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen.

Man kann hierbei sehr wohl „die Hand verschonen, die den herrschenden Gesang führt.“ Dem melodischen Charakter des Stücks thut die vollere Begleitung so wenig Schaden als dem gesangsreichen Vortrag.

Freilich sagt Bach in seiner Selbstbiographie[1]): Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“ Hiemit hat er aber nicht die harmonische Ausfüllung der Tonstücke, wo sie zum Verständniss und zur Eingänglichkeit von Melodie, Modulation und Satz nothwendig ist, ausgeschlossen wissen wollen. Er hat dabei vielmehr den Gegensatz seiner neueren Schreibart gegen den polyphonen Styl gemeint, bei dem das Ohr nicht leer blieb, bei welchem aber die Melodie oft genug durch die Verschlingungen des kunstreichen Satzes und durch die die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmenden Toncombinationen und Mittelstimmen in den Hintergrund gedrängt wurde. Er wollte eben, dass das Ohr nicht leer gelassen und nur der Gesang der Melodie nicht durch zu viel Tonwerk verdeckt werde.

Wäre Bach's oft harmonielose Begleitung nur deshalb so aufgesetzt, wie man sie bei ihm findet, weil zu seiner Zeit die Technik des Clavierspiels für eine grössere Harmonienfülle nicht genug fortgeschritten gewesen sei: so läge hierin wahrlich kein Grund, jetzt, wo dieser Umstand nicht mehr maassgebend sein kann, den offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten, der in der leeren Schreibart mancher Sonaten liegt. Aber diese ganze Voraussetzung trifft nicht zu. Denn bei aller hohen

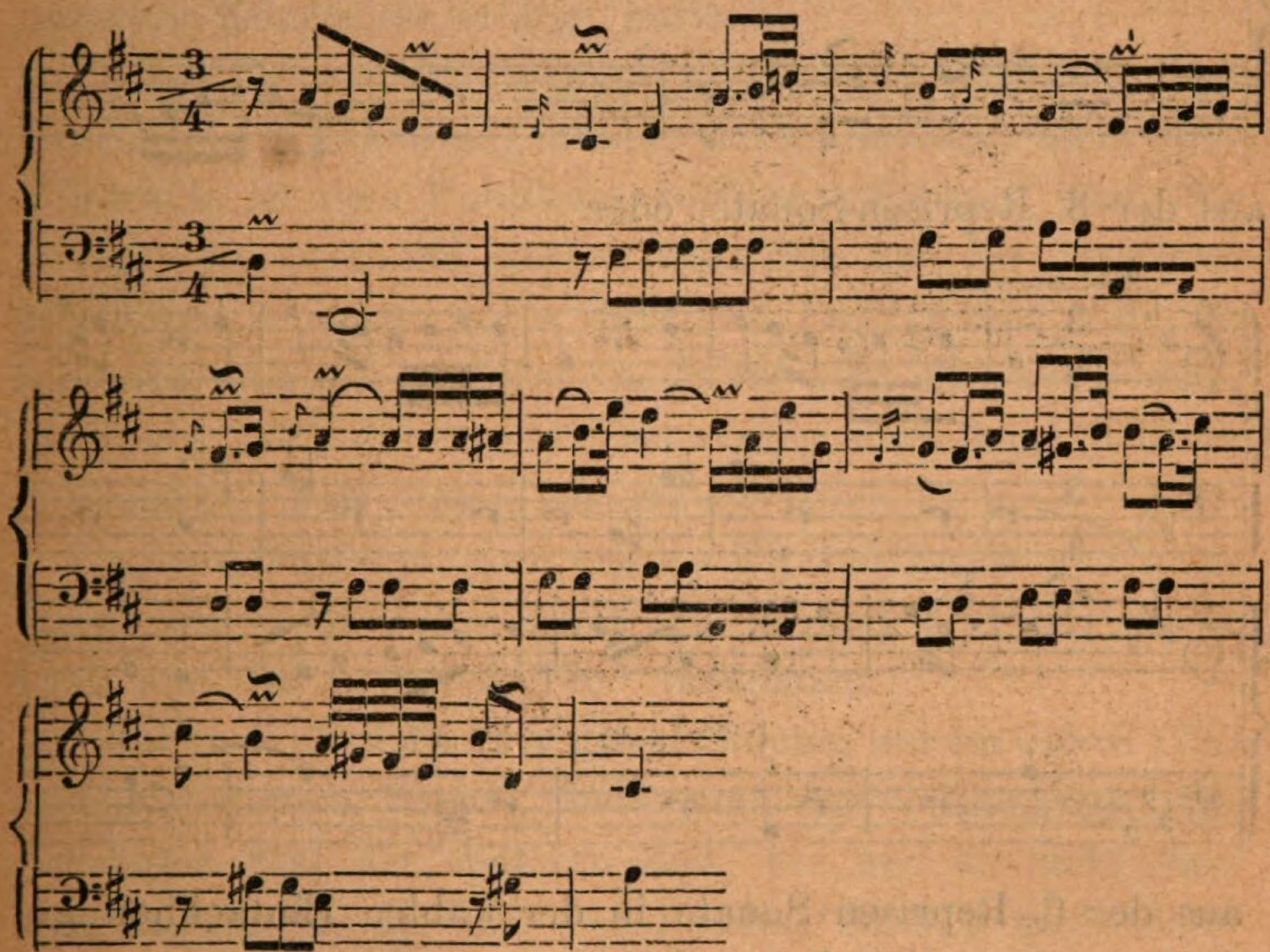
1) Burney, Musik. Reisen. Th. III. S. 209.

Verehrung für die ausgezeichneten Clavierspieler unserer Zeit wird man doch anerkennen müssen, dass die deutsche Clavier-Schule des vorigen Jahrhunderts (von D. Scarlatti zu schweigen) in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel ihrer Zeit Männer aufzuweisen hatte, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten. Aber selbst die weniger hervorragenden Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts hätten die durch die harmonische Ausfüllung in den Accorden vervollständigten Sonaten Bach's sehr wohl spielen können, zumal sie ja meist diese Ausfüllung hinzuzusetzen vermochten, ohne dass sie vorgeschrieben gewesen wäre.

Unzweifelhaft kommen in Bach's Sonaten Sätze vor, bei denen eine weitere als die angegebene Begleitungsharmonie nicht erforderlich ist. Es giebt auch dergleichen, in denen wirklich die Arbeit in zweistimmigem Satze vorliegt. Doch darf man nicht ausser Acht lassen, dass solche Stücke kaum anders als ausnahmsweise vorkommen. Grade bei den langsamen Sätzen findet man nicht selten Stellen, die eine Ausfüllung ganz unbedingt fordern. Als eine solche ist beispielsweise der Schluss des sonst durchweg dreistimmigen Andante der 1. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten zu bezeichnen:

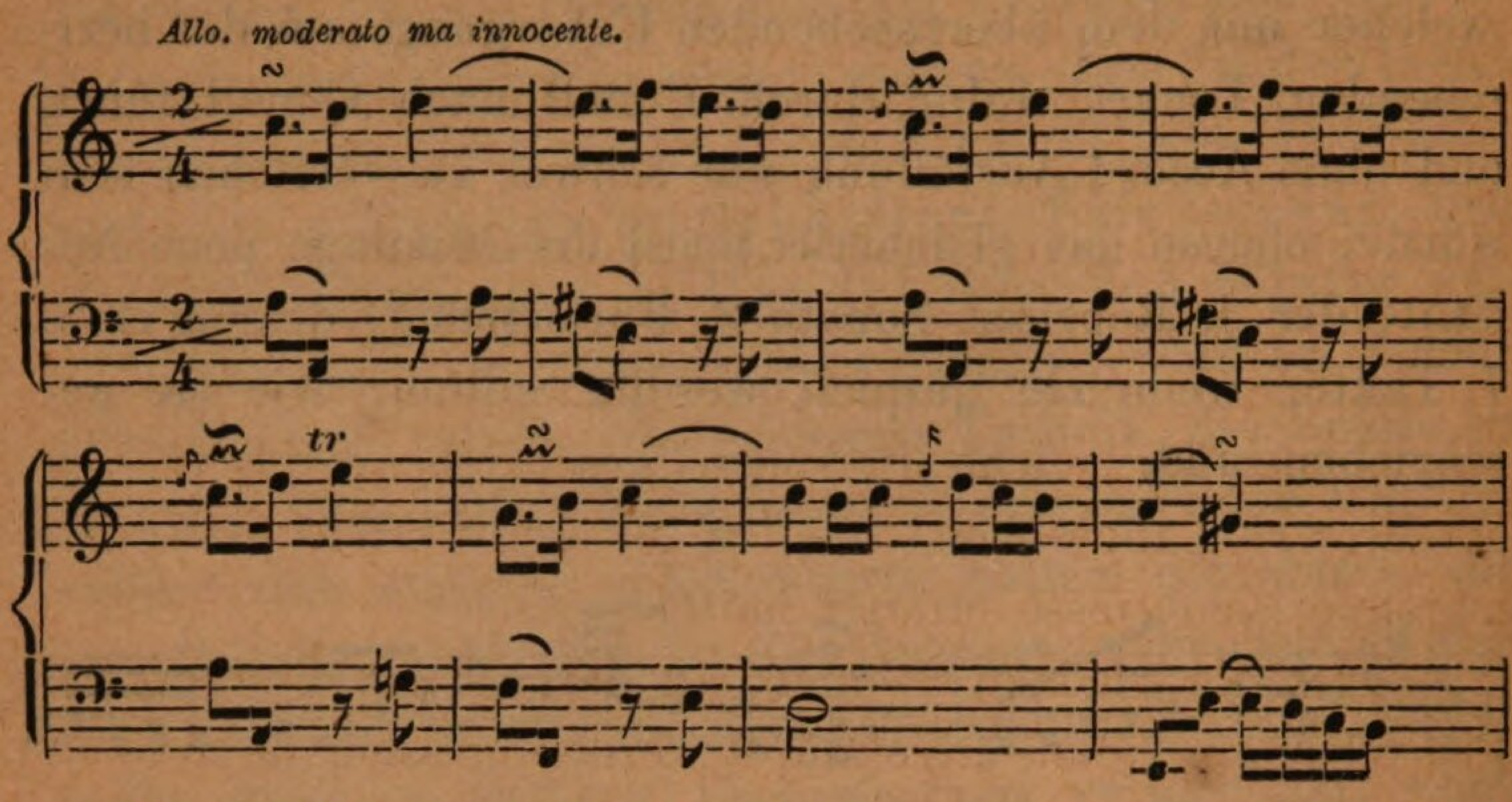


welcher mit dem überraschenden Uebergang, aus der herrschenden Tonart G-dur durch F-moll nach C-moll führt, und ohne Accord-Ausfüllung nur schwer zu verstehen sein würde; ebenso das gleichfalls meist dreistimmige poco Andante der 4. Reprisen-Sonate 2. Fortsetzung, dessen erste 7 Takte, wenn sie gespielt werden sollten, wie sie geschrieben sind,

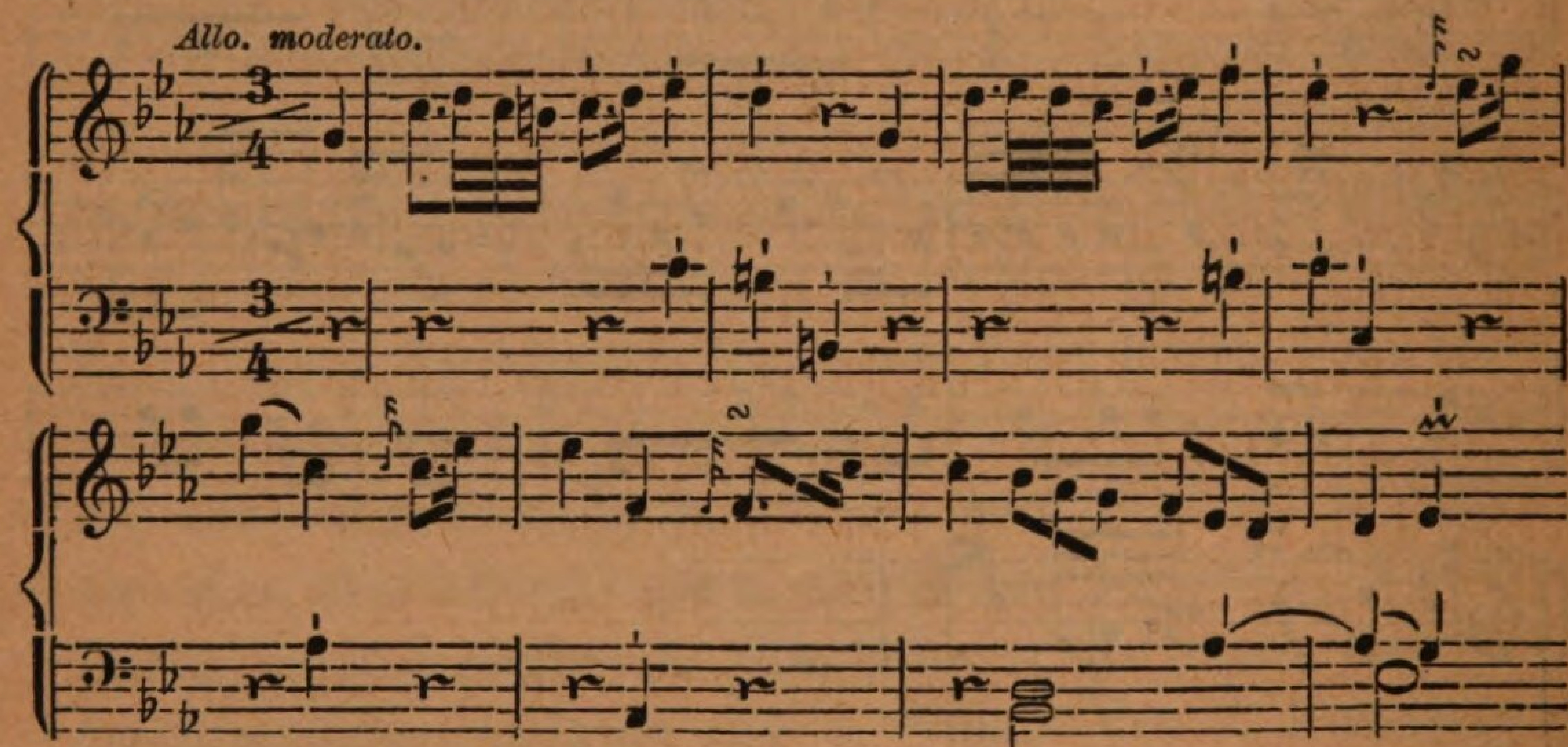


ziemlich nichtssagend klingen würden, während die Ausfüllung derselben gewissermassen von selbst in die Hand fällt.

Auch bei den in schnellem Tempo gesetzten Stücken würde es schwer sein zu glauben, dass Emanuel Bach, der grosse Harmoniker, der Zögling einer Schule, in welcher die Vollstimmigkeit der Harmonie bis zu den äussersten Consequenzen getrieben und vorzugsweise durch die Clavier-Instrumente vermittelt worden war, Stellen wie z. B.



aus der 3. Reprisen-Sonate, oder



aus der 6. Reprisen-Sonate in der kahlen Einfachheit gedacht und gespielt haben sollte, in der sie aufgeschrieben sind. Dass dies nicht der Fall gewesen sein könne, ergiebt sich aus dem in der alten Schule sonst so streng verpönten plötzlichen Auftauchen voller Harmonien, wo diese nicht der Willkür des Spielers überlassen bleiben sollten.

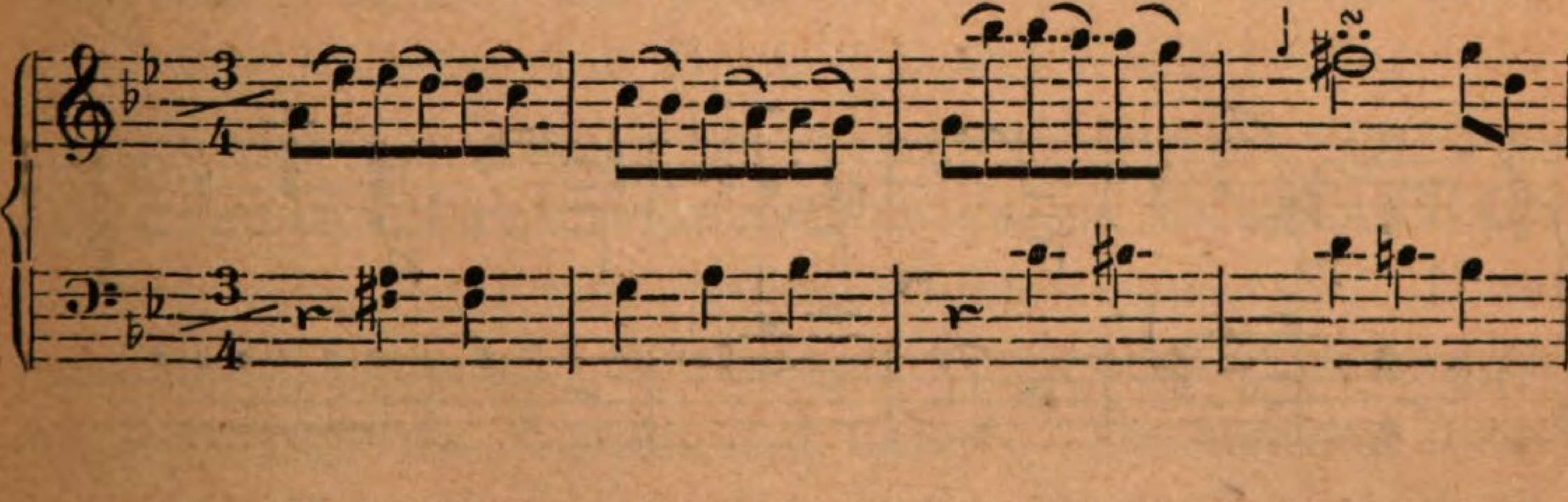
Nun könnte man freilich einwenden, dass Bach, wenn er die ohne ausfüllende Harmonie aufgeschriebenen Sätze in der Ausführung am Clavier anders hätte behandelt sehen wollen, dies durch Bezifferung der Bässe zu erkennen gegeben haben würde. Nothwendig war dies aber nicht, da hier die Harmonie etwas an sich Gegebenes war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte.

Die Kunst des letzteren erforderte freilich ganz andere Studien und Vorkenntnisse, als die einfache Ausfüllung einer Harmonie durch Accorde. Auf der andern Seite gab es zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik nicht, und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergiebt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten.

Dass die schönen Sonaten, an deren Betrachtung diese Erörterungen haben angeknüpft werden müssen, nicht ohne Eindruck an dem Publikum vorüber gegangen sind, für welches sie bestimmt waren, lässt sich aus der doppelten Nachfolge schliessen, die ihnen zu Theil wurde. Es erschienen nämlich zunächst im Jahre 1761 die erste, dann im Jahre 1763 die zweite Fortsetzung derselben, jede zu 6 Sonaten. Von diesen waren

a. die Sonaten der ersten Fortsetzung und zwar die 6. schon im Jahre 1750, die 3. und 4. 1754, die 5. 1759 und die 1. und 2. 1760 entstanden.

Schon in dem ältesten dieser Stücke, der im Jahre 1750 geschriebenen 6. Sonate, findet man den vollkommen ausgeprägten Styl der späteren Zeit, hie und da nicht ohne Fremdartigkeit, die bei dem Streben Bach's nach melodischer, gesangsreicher Wirkung überrascht, in dem letzten Allegretto aber





in eine völlig moderne Melodienbildung übergeht.

Doch hat Bach die für den Anfang dieser Sonaten-sammlung so sorgfältig motivirte Veränderung der Reprisen wieder fallen lassen. Hatte man im Publikum kein Gefallen daran? Konnte er mit ihrer einfachen Weise nicht durchdringen? Hätte er sich überzeugt, dass diese Art von Sonaten keine Anfängerstücke seien, und dass gebildete Liebhaber, die sie spielen wollten, des Studiums und der Uebung, ungeachtet der einfachen Technik derselben, doch nicht entbehren könnten? Der Verfasser möchte sich der letzteren Ansicht zuneigen.

Auch die Sonaten der zweiten Fortsetzung enthalten die Reprisen-Veränderungen nicht.

Diese Sonaten, von denen die in Fis-moll $^{3}/_{4}$ überaus geistreich, lebendig, voll von Wechsel und Farbe, in einem dem Verfasser vorliegenden alten Exemplare mit Rothstift sehr bezeichnend „der Apriltag nach der Natur gezeichnet“ überschrieben ist, die in E-dur $^{4}/_{4}$ an die 1. Sonate des 1. Hefts für Kenner und Liebhaber erinnert und die in E-moll $^{4}/_{4}$ mit einem schönen Adagio in E-dur, L'Einschnitt betitelt, so wie mit dem merkwürdigen Allegro di molto





sind von nicht geringerem Interesse. Sämmtlich in verschiedenen, zum Theil weit auseinander liegenden Jahren entstanden, die 4. im Jahre 1744, die 1. 1747, die 6. 1758, die 2. 1759, die 3. 1761, die 5. 1762, geben sie ein deutliches Bild von dem Clavierstyl Bach's, wie er sich nun zu seiner eigenthümlichen Selbständigkeit ausgeprägt hatte.

Es würde schwer sein, einen besonderen Unterschied in der Behandlungsweise der einzelnen Stücke festzustellen. Insbesondere würde man glauben können, dass die vielleicht nicht ohne Absicht neben einander gestellten, ihrem Entstehen nach 18 Jahre von einander getrennten Sonaten 4 und 5 demselben Zeitabschnitt angehörten, und nur das gesangreich fliessendere, in gewissem Sinne vollkommenere Larghetto des Stücks in E-dur und der weniger streng gehaltene Satz desselben könnten ein Unterscheidungsmerkmal abgeben.

Noch vor dem Beginn des Jahres 1761, in welchem diese bedeutende Sammlung der Reprisen-Sonaten beendigt wurde, erschien, ebenfalls zu Berlin bei Fr. Wilhelm Birnstiel, ein Sammel-Werk von nicht minder Interesse erregendem Inhalt, zu welchem der weitab erheblichere Theil der Beiträge von Bach geliefert worden war.

Es war dies das „Musikalische Allerlei von verschiedenen Tonkünstlern“, an dessen Redaction Bach offenbar einen sehr wesentlichen Antheil gehabt hat. Diese Sammlung sollte alle Sonnabend in einzelnen Heften erscheinen und die Bestimmung haben: „Die neusten musikalischen Versuche guter Tonmeister in Sing- und Spiel-

sachen, Clavier-, Violin- und Flötenstücken, kleinen und grösseren Aufsätzen, Oden, Arien, Polonaisen, Menuetten, Märschen, Duetten, Trios, Fugen und Sinfonien, charakterisirten Stücken und Sonaten in deutschem, italienischem und französischem Geschmack zu sammeln und bekannt zu machen.“ Der Verleger machte noch besonders darauf aufmerksam, „dass diese Sammlung mit Wahl und Prüfung unternommen und nicht jeder Aufsatz ohne Unterschied in selbige werde aufgenommen werden“.

Das Unternehmen, welches sich an ein ähnliches Musikwerk, den „musikalischen Zeitvertreib“, angeschlossen hatte, begann im November 1760. Es sind davon 9 Hefte mit 36 Musikstücken erschienen und es haben daran die ersten Tonsetzer der damaligen Berliner Schule Antheil genommen, und zwar:

1. Kirnberger mit Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir“, 2 Märschen, 3 Polonaisen, 1 Allemande, 1 Gique, 1 Corrente, 9 Menuetten, 1 Clavier-Präludium; vier Stücken für die Orgel: „Gelobet seist du Jesu Christ“, „Herzlich thut mich verlangen“, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“, „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, 2 Liedern („das unschuldige Kind“ und „Lob des Weines“), 1 Allegro für einen Singchor, 2 Soli für die Traversflöte,
2. Marpurg mit verschiedenen Liedern, Psalmen, Oden, 1 Musette, 4 Menuetten, 3 Rondeaus,
3. Graun (der Kapellmeister) mit dem 23. Psalm für Gesang und einem Liede,
4. Quantz mit einem Solo für die Traversflöte in Sonatenform,
5. Agricola mit einem Liede („das Erdbeben“),
6. Fasch mit dem 1. 3. und 5. Psalm für resp. 4, 2 und 3 Stimmen mit Bass,
7. Rameau mit einer Phantasie,
8. Rolle mit 2 Clavier-Sonaten,

9. Fr. Benda mit einem Violin-Solo,
10. C. P. E. Bach mit folgenden Arbeiten:
 a) la Xenophon, Allegretto I. Cis-dur Allabr.,
 b) la Sibylle, do. I. C-dur do.
 c) la Complaisante, Allegretto grazioso B-dur $^{3}/_{4}$,
 d) la Capricieuse, Allegro D-dur $^{3}/_{4}$,
 e) les Langueurs tendres, poco Allegro, F-moll $^{2}/_{4}$,
 f) l'Inresolue, Allegro, G-dur $^{3}/_{8}$,
 g) la Journalière, Allegro, C-moll $^{3}/_{4}$,

sämmtlich musikalische Kleinigkeiten für das Clavier, die letzten 5 aus dem Jahre 1756, die ersten beiden von 1757, Salonstücke von besonders ausgeprägter Charakteristik, wie sie damals sehr beliebt waren und zum Theil noch jetzt mit Vergnügen gespielt werden könnten;

 h) der 4. Psalm (von Cramer) zweistimmig für Gesang mit Bass,
 i) der 2. Psalm desgl. vierstimmig ohne Bass,
 k) eine Suite (E-moll $^{4}/_{4}$) aus dem Jahre 1751 und drei Clavier-Sonaten (G-dur $^{4}/_{4}$, F-moll $^{4}/_{4}$ und H-dur $^{3}/_{4}$),
 l) 17 Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir" vom Jahre 1752,
 m) ein Clavierstück mit Veränderungen v. J. 1750. Unter den Variationen waren zwei von Fasch.

Man sieht, dass Bach an der Arbeit dieses Unternehmens weitaus das meiste gethan, in Bezug auf eigentliche Solo-Compositionen, für Clavier aber neben Rolle allein Beiträge von Bedeutung geliefert hatte.

Ihm zunächst steht Kirnberger, dessen contrapunktistischer Geist sich in vier zum Theil sehr schönen Orgelstücken bewährt hat.

Unter den drei Sonaten Bach's ist die in F-moll (No. 38) 1744 componirt und also seinen älteren Arbeiten angehörig weitab die bedeutendste, ein vollkommenes Meisterstück im Styl der alten Schule, in Erfindung und Einheit. Der erste Satz (3stimmig), in welchem beide Hauptmotive in

der rechten und linken Hand unmittelbar hintereinander eintreten



und in aussergewöhnlich kunstreicher Weise in beiden Händen verarbeitet werden, erhebt sich weit hinaus über das Niveau selbst dessen, was Bach in der Mehrzahl seiner eigenen Compositionen geleistet hat. Mehr noch ist dies von dem auf das dreistimmige schöne Andante folgenden Spirituoso e staccato zu sagen, das in streng zweistimmigem Satze das Gepräge eines grossartigernsten, von tiefster Tragik erfüllten Charakters in sich trägt. Das Ganze ist, wie das leidenschaftliche Drängen, die düstre Erregung einer dem Ringen gegen feindlich anstürmende Gewalten geweihten Natur, welche nur vorübergehend von dem bald wieder verlöschenden Sonnenglanze eines liebeerfüllten Augenblicks überstrahlt wird.

Sehr schön, wiewohl von geringerer Bedeutung, sind die beiden anderen Clavier-Sonaten. Deren Entstehungszeit ist nur für No. 43 bekannt, welche schon 1731 zu Leipzig geschrieben, 1744 in Berlin neu bearbeitet, das älteste der bekannten Clavierstücke Bach's ist. Beide gehören seiner schulmässigen Periode an.

Zu seinen weniger bedeutenden Arbeiten möchte man

die variirten Themata dieser Sammlung zählen, die ursprünglich wohl für Unterrichtszwecke gesetzt sein dürften.

Nicht ohne grosses Interesse ersieht man im Uebrigen aus diesem Sammelwerke, wie die Männer, die der Kapelle des grossen Königs angehörten, oder ihr doch, wie Kirnberger und Marpurg, nahe standen, hier miteinander künstlerisch vereint arbeiteten. Ebenso sieht man hier die bedeutenden Theoretiker ihrer Zeit, Bach, Quantz, Marpurg, Kirnberger, unter denen die letzteren drei vielfach in Fehde mit einander standen, sich auf diesem praktischen Boden friedlich zusammen finden.

Die Mitte des vorigen Jahrhunderts kannte den unbeschränkten, das gläubige Publikum wahrhaft überfluthenden Strom musikalischer Erzeugnisse nicht, der die Jetztzeit charakterisirt. Die Musik war noch nicht Gemeingut aller Stände und Klassen der Bevölkerung geworden, wie sie es jetzt ist, so wenig in Deutschland, wie in Frankreich und Italien. Der Verleger von Musikwerken gab es wenige und diese waren bei dem zweifelhaften Absatze nicht weniger schwierig, als sie es jetzt bei der gesteigerten Nachfrage sind. Wie sollten die Tonsetzer ihre Arbeit verwerthen, wenn sie nicht zu Unternehmungen wie das obige ihre Zuflucht nahmen?

Dies letztere muss man, wenn man den biographischen Boden neben der künstlerischen Seite der Sache festhalten will, eben auch in's Auge fassen. Ist der specielle Erfolg des Allerlei auch nicht bekannt, so kann er doch kein ungünstiger gewesen sein, da sich daran weitere Unternehmungen ähnlicher Art geknüpft haben. Bloss vom Unterrichtgeben und von einem Gehalt von 300 Thlr. liess sich selbst in dem damaligen Berlin nicht leben[1]).

Als die unmittelbar nächste Fortsetzung des Allerlei

1) Zumal während der Kriegsjahre, wo die Gehalte nicht baar, sondern in fast werthlosen Anweisungen bezahlt wurden. Zelter sagt in der Biographie Fasch's, der unter diesen Verhältnissen sehr

kann das Musikalische Mancherlei (Berlin bei Winter 1762) betrachtet werden.

Auch hier war Bach offenbar die bewegende Triebkraft. Ein dieser Sammlung vorgedruckter Vorbericht spricht sich in einer etwas überschwenglichen Ausdrucksweise über den Zweck derselben folgendermassen aus:

„Die Musik dient entweder dem Kenner, er mag nun natürlicher oder gelernter sein, mit ihrer Kunst bloss nur zu ergötzen, so wie ein wohlgebautes Haus, ein regelmässig angelegter Garten vergnüget, oder sie ist die Sprache der Empfindung. So rauschen racheschwangere Töne, so schleppt sich die Traurigkeit auf den Saiten, so wirft der Zorn feurig die Luft, so wallet die Freude im Aether, so seufzet der zärtliche Ton der Freundschaft und Liebe, und so bringen die belebten Töne Lob und Dank aus dem vollen Herzen und auf die Zungen der Menschen zu dem Sitze der Allmacht und theilen die Wolken."

„Die vornehmste Absicht dieses Wochenblattes ist, einige Versuche von dieser letzten Art der Musik zu geben, und werden darin deutsche, französische und italienische Arien mit kurzen Recitativen und Stücke für's Clavier und andre Instrumente vorkommen."

Dieser hochtönenden Phrasen ungeachtet fielen die Beiträge der anderen Tonsetzer von Rang spärlicher aus als im Allerlei. Wir finden von solchen darin nur

Kirnberger mit einer Polonaise, einem Andante und einem Moderato;
Fasch mit einem Allegretto;
Agricola mit einer Clavier-Sonate.

Dagegen hatte Bach mit seinem gewöhnlichen Fleiss Folgendes geliefert:

litt: „Bach, der um diese Zeit (1758) schon einen grossen Ruf in Deutschland hatte, war hierin (in der Verwerthung seiner Arbeiten) glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lectionen, wurden ihm so gut bezahlt, dass er dabei sein gutes Auskommen hatte". (S. 16.)

a. vier Sonaten für Clavier, nämlich B-dur $^4/_4$, G-dur $^4/_6$, A-dur $^4/_4$ und C-dur $^4/_4$, gesetzt in den Jahren 1749, 1754 und 1757.
b. ein Menuett für 3 Trompeten, Pauken, 2 Geigen und Bass.
c. ein dergl. für 2 Flöten, 2 Fagott, 2 Geigen und Bass.
d. eine Sonate für 2 Violinen und Bass, F-dur $^2/_4$.
e. an kleineren Clavierstücken: l'Herrmann, la Buchholz, la Boehmer, la Stahl, l'Aly Rupalich

gewissermassen musikalische Portraits oder Silhouetten, den kleinen Stücken des Allerlei ähnlich, deren Darstellung aus dem Streben der Zeit nach charakteristischer Zeichnung in der Musik hervorging, von dem das „Mancherlei“ zahlreiche andre Beispiele von mehr als zweifelhafter Natur enthält. Sollte man diese Stücke, wenn auch nur in ganz allgemeinen Zügen analysiren, so würde man sagen können, dass l'Herrmann (G-moll $^2/_4$, Allegro moderato) eine Frau von sanftem gefühlvollen Charakter, mit einem Anfluge von sehnsüchtiger Grazie und nicht ohne leidenschaftliche Anwandlungen darstelle, dass in der la Buchholz (D-moll $^3/_4$, Allegro) eine etwas melancholische sentimentale Stimmung vorherrsche, in der eine erregbare Phantasie zu cholerischen Anwandlungen führt, der aber zugleich ein feiner Humor nicht fremd ist; la Boehmer (D-dur $^6/_8$, Prestissimo) entwickelt eine feurige, kräftige und schwungvolle Natur, die ruhelos fortstürmt, voll leidenschaftlicher Wallungen, aufbrausend, aber ohne Anwandlungen tieferen Gefühls; la Stahl (D-moll $^3/_2$, Grave) zeigt ein ernstes Gemüth, eine elegische Stimmung. Eine gewisse Romantik und eine aus innerster Tiefe quellendes Gefühl sind nicht zu verkennen. Es ist ein Stück von vorzüglicher Schönheit. In der Aly Rupalich (C-dur $^2/_4$, Allegro assai) dagegen ist eine unruhige, nach aussen drängende Natur voll wechselnder Leidenschaften und Neigungen dargestellt, die stolz ohne Hoheit, ohne Innerlichkeit und Tiefe, kaum des Schmerzes fähig ist, der, wo er sich zeigt, schnell

wieder verschwindet. Hier und in der Boehmer hat Bach die bei ihm sehr selten vorkommenden Trommelbässe wohl nicht ohne besondere Absicht angewendet[1]).

Die Sonaten dieser Sammlung gehören sämmtlich den weniger ausgezeichneten an. Das Trio für 2 Violinen und Bass (D-moll $^2/_4$) ist angenehm melodisch, aber gleichfalls nicht von irgend welcher Bedeutung.

Der Rest des Mancherlei ist durch Tonsetzer zweiten Ranges angefüllt. Von längerer Dauer war dies Unternehmen nicht. An innerem Werthe steht es dem „Allerlei" bedeutend nach. Bach hat in ihm sein Bestes in den Portraitstücken geleistet.

In jedem Falle boten diese Sammlungen den Tonsetzern eine vortreffliche Gelegenheit, um geeignete Compositionen in das Publikum einzuführen, und Bach hat sich durch seine Theilnahme daran, abgesehen von der Verbreitung eigner Arbeiten, schon darum kein geringes Verdienst erworben, weil er der vergleichenden Beurtheilung seiner, mehr noch unsrer Zeit ein weites und ergiebiges Feld geöffnet hat. Es würde unrecht sein, dem Verdienste seiner Mitarbeiter in vielen der von ihnen gelieferten Stücke Abbruch thun zu wollen. Dennoch steht Bach in dem Clavierfache auf einer ihnen bei Weitem überlegenen Stufe, selbst unter Berücksichtigung dessen, dass seine im „Mancherlei" aufgenommenen Arbeiten nicht das Vorzüglichste von seinen Leistungen enthalten. Dies wird den Musikverständigen seiner Zeit wohl schwerlich entgangen sein, und so erklärt sich schon aus der Durchsicht dieser Sammelwerke, warum Emanuel Bach's Name so weit

1) „Karl Philipp Emanuel Bach charakterisirte, wie er noch in Berlin war, mehrere Frauenzimmer, die er kannte, durch angemessene Clavierstücke; und mehrere Personen, die jedes Individuum damals kannten, versicherten mich, ihr Humor und Benehmen im Umgange sei glücklich in denselben ausgedrückt gewesen; nur habe man sie von Bach selbst spielen hören müssen."
Ephemeriden der Menschheit. Stk. 6, p. 648.

in unsre Zeit herüberreichen konnte, während die Namen seiner Kunstgenossen in ihrer Eigenschaft als Instrumental-Componisten mehr und mehr der Vergessenheit anheimgefallen sind.

Diesen beiden Sammelwerken folgten im Jahre 1764 zu Berlin bei Winter die 1762/64 geschriebenen *III. Sonatine per Cembalo concertato, 2 flauti traversi, 2 Violini, Violetta e Basso.*

Die Bezeichnung Sonatine ändert in der allgemeinen Eintheilung und in dem sonatenartigen Charakter der Stücke nichts. Die Instrumente dienen theils zur Verstärkung von Melodie und Harmonie, theils sind sie orchestermässig, ausnahmsweise hie und da auch obligat behandelt.

Eine alte Zeitschrift enthält bei Gelegenheit ihrer Bekanntmachung[1]) folgende Bemerkungen: „Man kann mit Grund voraussetzen, dass die Schreibart und die Gestalt dieser concertirenden Sonatinen schon aus den beiden vorhergegangenen bekannt sei; denn wir würden einen nachtheiligen Schluss auf den Geschmack eines Musikliebhabers machen, wenn er die brillanten und rührenden Schönheiten einer Bach'schen Composition dem gefirnissten Glanze einiger neuen Mode-Componisten nachsetzen, oder sie nicht wenigstens eben so gern besitzen wollte, als jene. Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmack in der Musik, und an der eigentlichen Art, das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses grossen Meisters wollte zu fleissiger Uebung empfohlen sein lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in der Harmonie kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, dass sie

1) Wöchentliche Nachrichten über Musik (von Hiller). Leipzig 1766. S. 35.

nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke doch immer noch neue Schönheiten im Vorrath haben. Wie viel Vergnügen wird uns nicht eine fleissige Fortsetzung dieser Sonatinen machen. Gegenwärtige als die 3. ist aus dem Es oder Dis mit ben. Sie besteht aus 3 Sätzen, einem Largo, Allegro und Tempo di Minuetto. Eine artige Verstärkung der Melodie durch Octaven in der Clavierstimme ist im ersten Largo bald im Anfang und gegen das Ende angebracht, welche eine unvergleichliche Wirkung thut. Die begleitenden Stimmen sind übrigens so, wie bei den beiden ersten Sonatinen, alle obligat.“

Man sieht, dass die eigene Zeit Bach schon in seiner Berliner Periode nicht unterschätzt hat, dass er vielmehr als der bedeutendste Clavier-Componist jener Epoche betrachtet wurde. Obige Aeusserungen gewinnen nicht wenig dadurch an Werth, dass sie der Feder eines Mannes entstammen, der wahrlich nicht den schlechtesten Musikern des vorigen Jahrhunderts angehörte, der, abgesehen von seinen Leistungen auf dem Felde der musikalischen Kritik, im Stande war, eine Mara zur ersten Sängerin der Welt auszubilden und der das nicht genug zu schätzende Verdienst hat, das deutsche Singspiel zuerst zur Kunstform erhoben zu haben.

Weiter folgten, im Jahre 1765 in Berlin bei Winter herausgegeben,

Clavierstücke verschiedener Art,

bestehend in einem Concerto (C-dur $^4/_4$ Allegretto, Largo, Allegro) das in den Motiven und ihrer Anwendung, in der Freiheit der Formen und in der harmonischen Behandlung den besten Arbeiten Bach's angehörig, 1765 gesetzt war,

drei Fantasien, 6 Menuetten, 3 Solfeggien und 3 Polonaisen, von denen die 3 Fantasien und Solfeggien (unter welchen letzteren nur kurze Finger-Uebungen zu verstehen sind) im Jahre 1759 gesetzt waren,

einer Sonate (D-moll $^{4}/_{4}$) gesetzt 1763,

einer Sinfonie (G-dur $^{4}/_{4}$), in der besonders der erste Satz vortrefflich, voll von Feuer, und das Adagio (H-moll $^{6}/_{8}$) voller Gefühl und feiner Wendungen ist, (componirt 1758 und in Potsdam 1765 für Clavier eingerichtet) endlich

einer Fuge, die, ziemlich fein gearbeitet, an den strengen Styl der alten Schule nicht heranreicht, ziemlich kurz, aber für die Fassung und Spielart weiterer Kreise geeignet ist. (Siehe oben S. 64 ff.)

Im Jahre 1766 erschienen ferner bei Breitkopf in Leipzig

Sechs leichte Clavier-Sonaten

in der bekannten Form und nicht ohne brillante Wendungen, sowie bei Winter in Berlin

Kurze und leichte Clavierstücke

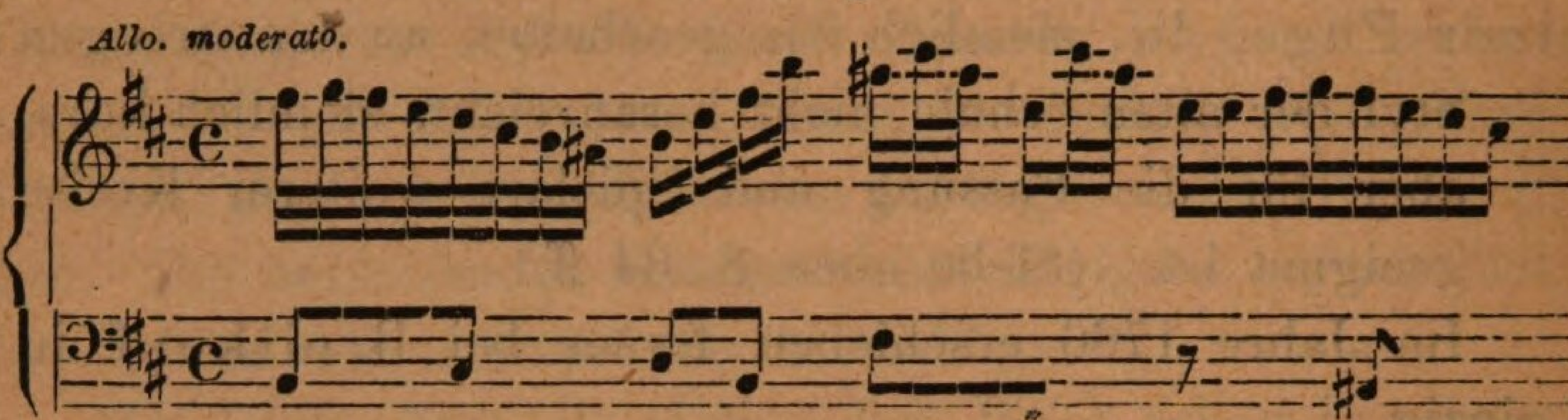
mit veränderten Reprisen und beigefügter Fingersetzung für Anfänger.

Davon waren 9 Sätze 1765 in Potsdam, 3 in Berlin 1766 gesetzt. Auch über diese hat Hiller sich in einer Weise geäussert[1]), die für die Würdigung des Bach'schen Geistes bezeichnend genug ist.

Mit diesen Werken und der im Jahre 1767 erschienenen zweiten Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke ist die öffentliche Wirksamkeit Bach's für die Clavier-Composition in Berlin abgeschlossen. Ein nicht geringer Theil seiner Arbeiten der Berliner Zeit ist ungedruckt geblieben. Was davon bekannt geworden, eine Reihe grosser Clavier-Concerte, deren z. B. die Berliner Bibliothek allein 10, einschliesslich zweier Orgel-Concerte enthält (von denen zwei auch als Oboen-Concerte bearbeitet) und deren auch in Leipzig mehrere abschriftlich vorhanden sind, lässt im höchsten Maasse bedauern, dass Stücke von solcher Vorzüglichkeit weiteren Kreisen

1) Wöchentliche Nachrichten etc. Leipzig 1766. S. 52.

vorenthalten bleiben. Die Sonate a Cembalo e Viola da Gamba (1759) ist ein Meisterstück in ihrer Art. Nicht minderen Werth haben die im Jahre 1763 unter der Bezeichnung von Trios gesetzten Sonaten mit Violine in F-dur, B-dur, H-moll und C-moll. Von diesen gehört das Trio in H-moll mit dem Anfange:



dem schönen Einsatz der Violine im 10. Takte:



und mit dem äusserst gesangvollen, weit ausgeführten Andante in D-dur, so wie dem Allegretto Siciliano von reizendster Art und Färbung weitaus zu den besten Arbeiten Bach's aus der Berliner Zeit. Die äusserst geschickte Verwebung der Motive in den beiden mit einander concertirenden Instrumenten hält das Interesse an der Ausführung fortwährend in Spannung.

Das Trio in C-moll enthält ein Adagio (As-dur ¾) von besonders hervorragender Schönheit, von seltenem melodischen Reiz und einer Freiheit und Vollendung der Form, die weit über die Zeit der Composition hinausgreift[1]).

Allen diesen Stücken würde für ihre gegenwärtige Verwendbarkeit eine Bearbeitung mit harmonischer Ausfüllung des Mittelgrundes nothwendig sein.

1) Diese beiden Stücke sind neuerdings (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biederman) im Druck erschienen.

Ein grosser Irrthum wäre es, wollte man glauben, dass Bach's Thätigkeit für sein Haupt-Instrument allein in seinen Compositionen für dasselbe und in dem Unterricht, den er ertheilte, beruht habe. Er ging vielmehr einen nicht geringen Schritt weiter, indem er neben der praktischen Uebung des Clavierspiels als Künstler, der Thätigkeit als Tonsetzer und der ohne Zweifel nicht unbedeutenden Beschäftigung, die ihm als Lehrer oblag, sich den theoretischen Auseinandersetzungen zuwendete, die ihm für eine vollkommene Ausübung seiner Kunst nothwendig erschienen.

B. Die theoretischen Arbeiten.

Im Jahre 1752 hatte Quantz in seinem „Versuch, die Flöte traversiere zu spielen", ein vortreffliches Werk herausgegeben, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausgriff, was der Titel vermuthen liess [1]). Dies Werk, das drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen grossen Einfluss auf Bach's Entschluss geübt, eine Theorie des Clavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, dass er mit Quantz nach einem in den Hauptzügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, dass dessen Werk über das Flötenspiel ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Clavierspiel zu unternehmen, sei es, dass dies schon früher in seiner Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des grossen Flötisten ihm nur von Neuem dazu Anregung gab, gewiss ist, dass nicht nur der Titel seines Werkes, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", dem Titel des Quantz'schen Buches völlig analog gewählt ist, sondern dass auch Eintheilung und Disposition im Grossen und Ganzen, so

1) Johann Joachim Quantzens, Königl. Preuss. Kammer-Musicus, Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert nebst XXIV Kupfertafeln, Berlin bei J. F. Voss 1752,

wie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben System hervorgegangen erscheinen. Hauptstücke, Abschnitte und Paragraphen sind in beiden Werken in ähnlicher Weise eingetheilt. Auch die auf den künstlerischen Inhalt der Musik im Allgemeinen gerichteten Bestrebungen haben beide gemein, obschon die Arbeit von Quantz von mehr universeller Richtung ist als die Bach'sche. Beide Männer waren Künstler im grossen Styl. Beide wollten in ihren Werken der Kunst dienen und beide behandelten das blosse Virtuosenthum, obschon jeder von ihnen auf seinem Instrumente Virtuose ersten Ranges war, mit Geringschätzung.

Bach trat mit seinem Buche über das Clavierspiel vor ein Publikum, dem bis dahin durch den Druck und die Oeffentlichkeit wenig theoretischer Unterricht geboten worden war. Ausgerüstet mit allem Wissen, das sein Unternehmen erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die im Bereiche seines Kunstkreises möglich war, war er durch wissenschaftliche Bildung und männliche Reife vor vielen Anderen zu einem solchen Unternehmen befähigt. Vorgänger hat er wenige gehabt, keinen von einiger Bedeutung. Couperins „l'art de toucher le clavecin" war wohl das einzige Buch von Werth, das schon vor dem seinen vorhanden war. Um so grösser ist sein Verdienst, ein Werk geliefert zu haben, das als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden muss und das noch bis heut, nachdem mehr als ein Jahrhundert der freiesten und kühnsten Entwickelung darüber fortgegangen, seinen Werth behauptet hat. Dasselbe führt den Titel „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in 6 Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuss. Kammer-Musikus, Berlin, in Verlegung des Autoris, 1753." Zunächst erschien der erste Theil. In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Clavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinander-

zusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsäten der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbass lehren wolle.

Die Einleitung bezeichnet als wesentliche Gegenstände der Besprechung die rechte Fingersetung, die guten Manieren, den guten Vortrag. Es werden die Fehler der Clavierspieler durchgenommen, ebenso die Fehler der Lehrer in den Methoden des Unterrichts, ferner über die unterscheidenden Merkmale des Claviers und Clavichords, sowie über den Flügel das Nöthige mitgetheilt, wobei besonders verlangt wird, dass jeder Clavierspieler sowohl ein gutes Clavichord als einen guten Flügel haben solle (§ 1—15). Darauf geht er (§ 16—20) zu dem System des Unterrichts selbst über.

Das eigentliche Werk ist in Hauptstücke, diese sind in Abtheilungen und Paragraphen eingetheilt.

Das erste Hauptstück handelt von der Fingersetzung (wobei einige Rückblicke auf die frühere Art des Clavierspiels von besonderem Interesse sind), indem Stellung und Haltung vor dem Claviere, sowie die Haltung der Hände und Finger (nach der Methode Sebastian Bach's) ausführlich behandelt werden.

Hierauf geht er auf die Applicatur über, für welche zahlreiche Beispiele in allen Tonarten durchgegangen und später zu mehrstimmigen Exempeln ausgedehnt werden. Er beleuchtet die sämmtlichen Intervalle nach allen Seiten, um zu den Drei- und Vierklängen überzugehen.

Dann folgt die Lehre von dem Gebrauch des Daumens, von dem Ueberschlagen der Finger und deren Wechsel.

Das zweite Hauptstück zerfällt in neun Unterabtheilungen.

Die erste Abtheilung handelt von den Manieren überhaupt. Bach spricht zuerst von dem Nutzen der-

selben, ihrer Nothwendigkeit, der Unterscheidung guter von den schlechten Manieren, und theilt sie dann in zwei Classen: a. in solche, welche man durch gewisse Kennzeichen oder Nötchen zu bezeichnen pflegt, b. in solche, welche nicht durch Zeichen, sondern durch viele kleine Noten dargestellt werden. Er behandelt dann deren Anwendung, ihr Verhältniss zur Musik selbst, den verschiedenen Geschmack im Gebrauch, endlich ihre Anwendbarkeit für beide Hände.

Dann folgt die zweite Abtheilung von den Vorschlägen, ferner

Die dritte Abtheilung von den Trillern und zwar von den ordentlichen, denen von unten, denen von oben, dem halben und dem Prall-Triller, ihrer Uebung, den Fehlern, die dabei zu Tage kommen, und von ihrem Vortrage,

Die vierte Abtheilung handelt von den Doppelschlägen, ihrer Bezeichnung, Verschiedenheit und Anwendung, sowie ihrer Verbindung mit dem Triller,

Die fünfte Abtheilung von den Mordenten,

Die sechste Abtheilung von dem Anschlage,

Die siebente Abtheilung von den Schleifern, in ihrer verschiedenen Art und ihrer Anwendung im Adagio und über Dissonanzen,

Die achte Abtheilung von dem Schneller,

Die neunte Abtheilung von den Verzierungen der Fermate, der Fermate selbst über der vorletzten oder letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause.

Das dritte Hauptstück beschäftigt sich in höchst anschaulicher und bedeutender Weise mit dem Vortrage.

Nachdem darin zunächst mit Nachdruck ausgesprochen ist, dass Fertigkeit, Wissen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, geht Bach auf den Vortrag selbst über. Er bespricht die Stärke und Schwäche der Töne, ihren Druck, ihr Schnellen, Ziehen, Stossen,

Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen und entwickelt die Kennzeichen des guten Vortrags. Die Fehler desselben, die Schwierigkeit, auf den damals gebräuchlichen Instrumenten ein Adagio singend zu spielen oder dasselbe durch zu viele oder zu wenige Ausfüllungen zu verderben, die Nothwendigkeit, den Vortrag nach dem Inhalt des Stücks einzurichten, die Art, wie man das Studium desselben am besten zu betreiben habe, alles das wird in klarer und erschöpfender Weise dargestellt. Dann geht er zu der eigenen Vertiefung in die Musik über (indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt), zu der Spielart und ihrer Verbindung mit dem Inhalte der Musik, den Bezeichnungen, welche für den Ausdruck gebräuchlich sind, der Anwendung der Verzierungen und Cadenzen.

Dies ist der kurzgefasste Inhalt des Werks, welches, einem edlen und ächten Kunststreben entsprossen, kein anderes Ziel hatte als die Verbreitung der wahren Regeln des Clavierspiels und des Abweisens alles Dessen, was lediglich formeller Natur war oder sich als Charlatanismus documentirte. Ueberaus lehrreich und interressant sind die dazwischen eingestreuten Bemerkungen über die Spielart und die Schreibweise der Franzosen, insbesondere Couperins, dem Em. Bach grosse Anerkennung zu Theil werden lässt. Von höchstem künstlerischen wie musikalischen Werth ist der erste Artikel des dritten Hauptstücks.

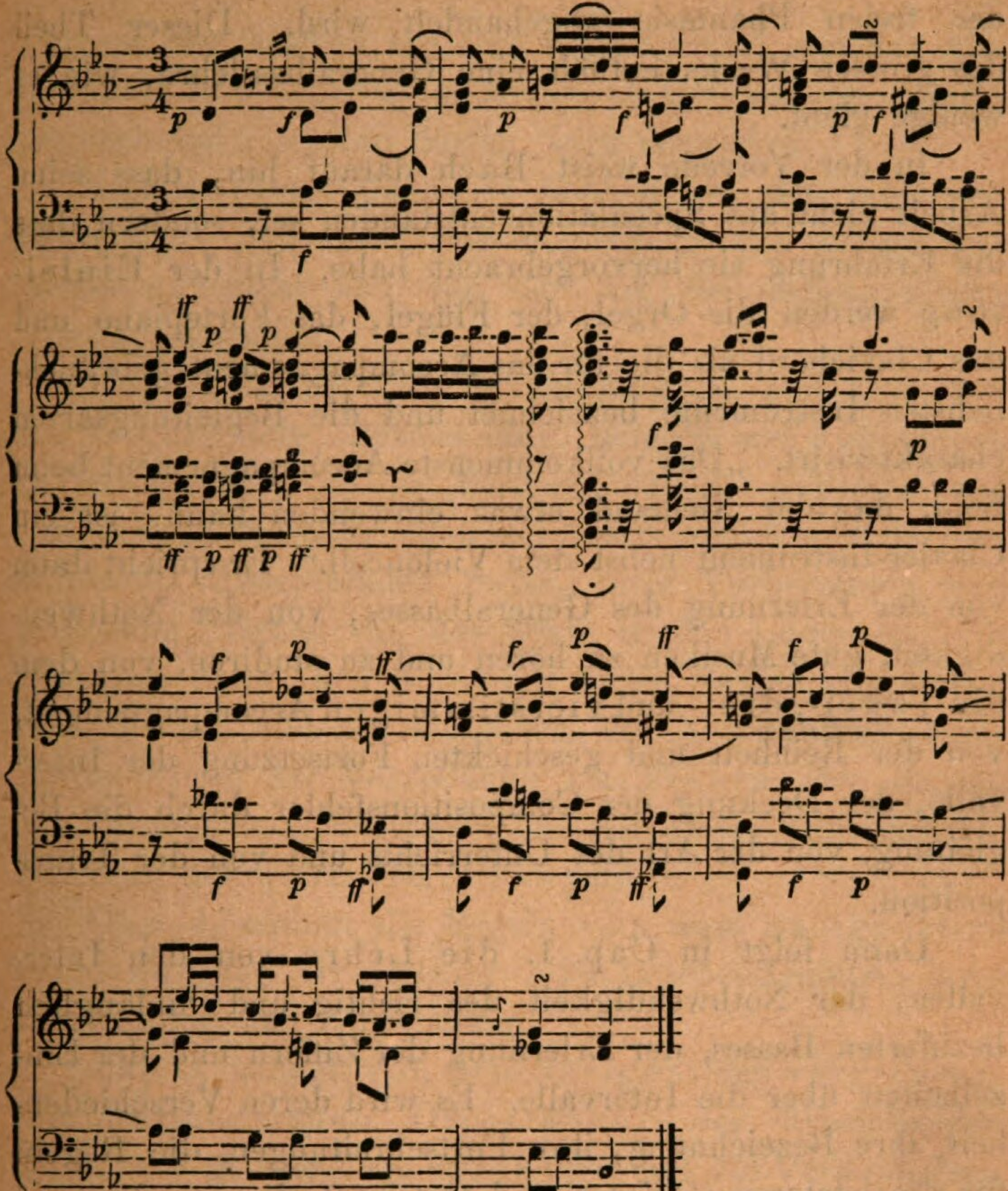
Em. Bach hat dieses Werk kurz nach dem Tode seines berühmten Vaters verfasst, auf dessen Lehrweise und Zeugniss er wiederholt verweisst. Es ist hier eine Darstellung der Grundsätze von Seb. Bach's Unterricht im Clavierspiel gegeben und insofern ist dies Buch, auch abgesehen von seinem materiellen Inhalt, von dem höchsten kunstgeschichtlichen Werthe. Es trägt vor Allem zum Verständniss der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Clavierstücke gespielt werden müssen, und veranschaulicht deutlich den Gebrauch und die Verwendung der damaligen

Clavier-Instrumente. Seb. Bach war unbestritten der Schöpfer der modernen Art des Clavierspiels. Seine Schule bildet die Grundlage dieses durch spätere grosse Meister in so ausserordentlichem Masse erweiterten Kunstzweigs.

Es ist kein geringes Verdienst des Sohnes, dass er die Theorie jener Schule für alle Zeiten festgestellt hat. Schon diese einzige Arbeit würde ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunst-Geschichte sichern. Die zahlreichen beigefügten Beispiele bestanden in mehr als 200 Exempeln, ferner in 6 Sonaten und einer grossen Fantasie, denen bei der 3. Auflage im Jahre 1780 noch 6 kleine Stücke mit der Bezeichnung Sonatine nuove hinzutraten.

Die sechs Sonaten geben ein Bild sämmtlicher Schreibarten Emanuel Bach's, wie sie Rochlitz (S. 49) seiner Zeit charakterisirt hat, von dem ganz leichten zweistimmig gesetzten Uebungsstücke für Anfänger (Sonate 1 in C-dur) in stufenweiser Erhebung zu der dreistimmigen Sonate Nro. 4 in G-moll, welche schon eine gereiftere Auffassung und wegen des strengen Satzes eine sehr accurate Ausführung erfordert, und der 5ten Sonate in Es-dur mit dem ausserordentlich schönen Adagio in B-moll bis zu der Sonate in F-moll, deren leidenschaftlich bewegte, in beiden Händen wechselnde Motive einen Schüler von grosser Ueberlegenheit erfordern. Das 4stimmige Adagio affettuoso sostenuto ist ein Meisterstück von klarer, durchsichtiger Polyphonie.

Die Phantasie in C-moll ist eines von den wunderbaren Tonbildern, in denen sich die blüthenreiche Seele Bach's von jeder Form entfesselt in ruhelosem Stürmen und Wogen, in Gedanken voller Kühnheit und in feurigem Schwunge ergiesst. Hier leise ersterbend, dort in die Höhe brausend, mit scharfen Schlägen die klingenden Motive durchbrechend ist dieses Stück eines der geistvollsten und grossartigsten, die überhaupt für das Clavier geschrieben sind. Wohl könnte der fast dramatisch zu nennende Aufbau von Stellen wie die nachfolgende:



auf den Gedanken hinleiten, dass hier das poetische Wort sich von selbst hinzudrängen, um deutlicher die Bewegung zu enthüllen, in der sich die Seele des Tondichters erhoben hatte.

Erst sieben Jahre später (1760) sehen wir Bach mit der Fortsetzung seines Werks beschäftigt, und im Jahre 1761 erschien

„Des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweiter Theil,“

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und

Bayerische Staats-Bibliothek München

der freien Phantasie abgehandelt wird. Dieser Theil des grossen Werks enthält eine Generalbasslehre, wie es wenige giebt.

In der Vorrede weist Bach darauf hin, dass seine Arbeit nicht aus Speculation entstanden sei, sondern dass die Erfahrung sie hervorgebracht habe. In der Einleitung werden die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisirt. „Das vollkommenste Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavier-Instrument nebst dem Violoncell.“ Er spricht dann von der Erlernung des Generalbasses, von der Nothwendigkeit, gute Musiken zu hören und zu studiren, von dem ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Accompagnement, von der Reinheit und geschickten Fortsetzung der Intervalle, der Deckung der Compositionsfehler durch die Begleitung, von der Art des Unterrichts und von der Transposition.

Dann folgt in Cap. 1. die Lehre von den Intervallen, der Nothwendigkeit des richtig und hinlänglich bezifferten Basses, der Erlernung der Ziffern und der Einzelheiten über die Intervalle. Es wird deren Verschiedenheit, ihre Bezeichnung, ihre Fortschreitungen, die Regeln für die letzteren (Quinten und Octaven), die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die Vorausnahme der letzteren auseinandergesetzt, und es werden dann die durchgehenden Noten, so wie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang besprochen. Alsdann folgen in Cap. 2. zwei Abschnitte, deren erster vom harmonischen Dreiklange handelt. Die Lehre vom Accorde, dem harten, weichen, verminderten und vergrösserten Dreiklang, von den offenbaren und verdeckten Quinten, der Zulässigkeit der Letzteren unter gewissen Bedingungen (zumal des

Folgens der falschen auf eine reine Quinte) und der Ausdehnung, in welcher beide Hände an Quinten und Octaven gegeneinander wirken dürfen, wird entwickelt.

Der zweite Abschnitt handelt von den Gesammtbewegungen und ihren Regeln im 2-, 3- und 4-stimmigen Accompagnement und von der Art der aufzugebenden Uebungs-Exempel.

Cap. 3. spricht vom Sexten-Accorde, und zwar von der Beschreibung, Bezeichnung, dem 2- und 3-stimmigen Sexten-Accorde, von der Verdoppelung der gehenden und springenden Bassnoten, von der übermässigen und der verminderten dissonirenden Sexte, ihrer Vorbereitung und Auflösung, ferner von der Sexte in den Cadenzen, der doppelten Sexte, den Noten mit vielen Sexten, die stufenweise herauf- und heruntergehen, der Nothwendigkeit der Verdoppelung zur Vermeidung von Fehlern, den Regeln der Verdoppelung überhaupt und der Zulässigkeit der Anwendung der übermässigen Secunden.

Cap. 4. enthält die Regeln von dem uneigentlich verminderten Dreiklange, den falschen Quinten, ihrer Bezeichnung und Anwendung.

Cap. 5. handelt von dem uneigentlich vergrösserten harmonischen Dreiklange, der übermässigen Quint, der grossen Terz und Octave und der Verdoppelung der Terz.

Cap. 6. Vom Sext-Quarten-Accorde.

Cap. 7. Vom Terz-Quarten-Accorde (in 2 Abschnitten), und zwar von den Intervallen, bei denen er vorkömmt, und von der nothwendigen Vorbereitung, so wie von der Art und Weise, bei der Anwendung Fehler zu vermeiden.

Cap. 8. Vom Sext-Quinten-Accorde.

Cap. 9. Vom Secunden-Accorde, dessen Signaturen, den dabei vorkommenden Intervallen, dem Finden und Verstärken desselben mit verschiedenen Beispielen.

Cap. 10. Von dem Secund-Quarten-Accorde.

Cap. 11. Von dem Secund-Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 12. Von dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 13. Von dem Septimen-Accorde, dessen dreifacher Zusammensetzung, den Intervallen, die dabei vorkommen und dazu klingen, wobei mehrere Exempel mit verschiedener Modulation gegeben werden.

Cap. 14. Vom Sext-Septimen-Accorde, dessen Verschiedenheit und den dabei vorkommenden Intervallen.

Cap. 15. Vom Quart-Septimen-Accorde, der Art des Gebrauchs und dem Vorkommen desselben.

Cap. 16. Vom Accorde der grossen Septime, seiner Signatur, dem Vorkommen und der Verwendung der Quinte bei diesem Accorde.

Cap. 17. Vom Nonen-Accorde, dessen Signatur und Intervallen, der Vorbereitung, Auflösung und Zusammenstimmung mit dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 18. Vom Sext-Nonen-Accord, dessen Bestandtheilen, Signatur und Vorkommen.

Cap. 19. Vom Quart-Nonen-Accorde.

Cap. 20. Vom Septimen-Nonen-Accorde.

Cap. 21. Vom Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 22. Vom Einklange, der Art seiner Verwendung und des Accompagnements nebst verschiedenen Fällen des Vorkommens.

Cap. 23. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein, insbesondere der Art der Anwendung.

Cap. 24. Vom Orgelpunkt, Begriff und Art der Anwendung, dem drei- und mehrstimmigen Satze desselben und den Gründen, weshalb er nicht beziffert werden kann.

Cap. 25. Von den Vorschlägen, deren Wesen und Anwendung, dem Aufhalten der Harmonien durch sie, der Signatur, den drei Gattungen von Secunden als Vorschlägen zum Septimen- und Secunden-Accord, zum Sexten-Accord, zum Dreiklang, zum Sext-Quinten-Accord, zum

Accord der grossen Septime, zum Sept-Quarten-Accord, zum Terzen- und zum Nonen-Accord. Hier werden ferner die Regeln für die Vorschläge beim Accompagnement des Solo angegeben und die kurzen und unveränderlichen Vorschläge besprochen.

Cap. 26. Von den rückenden Noten, deren Begriff, den langsamen und geschwinden Rückungen und deren Begleitung.

Cap. 27. Vom punktirten Anschlage, dessen Wesen und Vorkommen. Eintreten der Harmonie. Beispiele.

Cap. 28. Vom punktirten Schleifer.

Cap. 29. Vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement, zumal beim Solo, den Schwierigkeiten desselben, der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Hauptstimme führt, und der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Flügels. Hier werden noch einmal die Vorzüge des Clavichords und des Fortepiano vor jenem entwickelt und die Regeln wegen des Forte und Piano für den Flügel mit zwei Tastaturen und für die Orgel angegeben. Bach bespricht den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt specielle Vorschriften für besondere Fälle, indem er schliesslich die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangsstimme hervorhebt.

Cap. 30. Von den Schluss-Cadenzen, der Art des Accompagnements bei mehr als zweistimmigen Stücken, nach einer verzierten Cadenz oder nach dem Triller, im Andantino und Allegretto, im Triller, bei halben Cadenzen, bei dem Uebergange aus einer Tonart in die andere.

Cap. 31. Von den Fermaten.

Cap. 32. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements, zumal von der Nothwendigkeit, zu wissen, wo und wann dergleichen angebracht werden dürfen, von der Discretion in der Begleitung, den gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten, der Vermischung der Terzen mit Sexten, von gewissen Sprüngen

mit der Harmonie, dem getheilten Accompagnement und der Ausfüllung langsamer Noten.

Cap. 33. Von der Nachahmung.

Cap. 34. Von einigen Vorsichten bei der Begleitung, behandelt gewisse Hilfsmittel zum Vermeiden von Fehlern, Härten oder Unbequemlichkeiten in der Spielart.

Cap. 35. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung, worin bewiesen wird, dass eine Begleitung ohne Ziffern nur schlecht ausfallen könne.

Cap. 36. Von den durchgehenden Noten, weist die Nothwendigkeit ihrer Andeutung und die Regeln für dieselben nach. Ihr Vorkommen, Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten im langsamen Tempo, Largo, Larghetto, Andante, im Siciliano, Allegro assai und prestissimo wird besprochen.

Cap. 37. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

Cap. 38. Vom Recitativ und der Nothwendigkeit grosser Aufmerksamkeit im Accompagnement, dem Enthalten des Harpeggirens bei schneller Declamation, der Stärke des Anschlagens, der Begleitung auf der Orgel, im Theater und bei Unsicherheit der Sänger.

Cap. 39. Von den Wechselnoten.

Cap. 40. Vom Bassthema, Begriff und Bedingungen eines guten Bassthemas, sowie von den Versehen, welche bei der Einrichtung vorkommen, endlich der Begleitung desselben.

Cap. 41. Von der freien Phantasie, dem Begriff und den Bedingungen derselben, den dafür geeignetsten Instrumenten, der leichtesten Art für kurze Ausdehnung, den Ausweichungen in andere Tonarten, der Benutzung der Figuren und aller Arten des guten Vortrags, der Brechung der Accorde, den Nachahmungen und Gegenbewegungen in verschiedenen Stimmen, endlich vom Schlusse im Orgelpunkt.

Es hat dem Verfasser nothwendig geschienen, diesen

Abriss aus dem Inhalt des so umfangreichen und bedeutenden Werkes mitzutheilen, damit man dadurch eine wenn auch nur oberflächliche Anschauung von der gründlichen Ausführlichkeit erhalte, mit welcher Em. Bach seinen Gegenstand behandelt hat.

Bezieht sich derselbe zunächst auch nur auf das Accompagnement nach dem bezifferten Bass, und würde er jetzt, wo diese Art die Musik zu setzen, nicht mehr in Gebrauch ist, nur noch ausnahmsweise anwendbar sein, so sind doch die Grundsätze und Regeln, die hier zum ersten Male in der Form praktischer Lehrsätze festgestellt werden, noch heut dieselben, die sie vor 100 Jahren waren, und werden kaum späterhin deutlicher und in innigerem Zusammenhange mit der ausübenden Kunst dargestellt worden sein.

Freilich konnte das sogenannte feine Accompagnement von Niemandem besser beleuchtet, in allen seinen Theilen gründlicher und vornehmer erfasst werden, als von Carl Philipp Emanuel Bach, der neben seiner theoretischen wie praktischen Ausbildung in dem Musiksalon Friedrich's des Grossen 20 Jahre hindurch die vollkommenste Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nüancen, Feinheit der Auffassung und schnelltreffende Combinationen praktisch zu üben.

Auch hier ist es die Schule Seb. Bach's, die sich in der gründlichen Kenntniss und Verwendungsbefähigung für die Grundsätze der Harmonie kund giebt. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbass und an ihre künstlerische Ueberlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten und Formen stellte. Wie Wenige möchten sich heut wohl unterstehen, vom Blatte weg aus dem blossen bezifferten Bass eine Begleitung für Musikstücke zu improvisiren, in denen sich die schwierigsten Probleme

des Satzes dargestellt finden, indem sie nicht nur der Composition folgen, diese stützen und verschönen, sondern dabei auch den Anspruch auf eigne künstlerische Bedeutung keineswegs bei Seite setzen sollen? Eine übergrosse Menge von Musikstücken aus dem vorigen Jahrhundert erscheint leer, trocken, kahl, weil die dazu nothwendige ausfüllende Begleitung fehlt und jene spielende Leichtigkeit, mit der sie damals hingestellt werden konnte, verloren gegangen ist. Dies Buch lehrt uns, wie die alten Partituren gelesen und gespielt werden müssen.

Bei aller Trockenheit des Details, bei aller Mühsamkeit, welche die Systematisirung und Durcharbeitung dieser ganzen Materie erfordert hat, entgeht dem Leser des Werks doch nirgends, wie sehr dasselbe von wahrer Liebe zur Kunst getragen war, und welche Fülle von Wissen und Erfahrung darin niedergelegt ist. Dabei ist die Darstellung von einer Klarheit, einer überzeugenden Deutlichkeit, welche sie äusserst vortheilhaft vor dem unklaren Schwulst ähnlicher Arbeiten der späteren Zeit auszeichnet.

Neben dieser Schrift haben Kirnberger und Kittel, jener durch seine „Kunst des reinen Satzes“, dieser durch den „Angehenden Organisten“, die übrigen Materien der Schule ihres grossen Lehrers der Nachwelt überliefert. Durch diese Werke ist Sebastian Bach's ganze Lehrmethode unserer Zeit erhalten und klar gelegt. Wir ersehen daraus, dass hier die Grundlagen alles musikalischen Wissens nachgewiesen sind, dass die nachfolgende grosse Musik-Epoche nur die künstlerischen Consequenzen aus ihnen ziehen und sie auf neue Formen, veränderte Ideenkreise und erweiterte Mittel der Darstellung anwenden konnte.

Quantz, Em. Bach, Kirnberger und mit ihnen Marpurg und Sulzer haben das damalige Berlin zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Freilich machten sie, wie Reichardt sich treffend ausdrückt, den harmonischen gelehrten Theil der Musik (eine

Folge der Uebertreibung der Principien aus der Bach'schen Schule) fast zur Hauptsache in der Kunst und „bearbeiteten diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durch das Auge kommen konnte"[1]). Aber alle ihre theoretischen Nachfolger haben sich auf sie gestützt. Und wenn sich auch Marpurg und Kirnberger, eben um ihrer Subtilitäten willen, mit Bitterkeiten jeder Art verfolgten, so sind ihre und ihrer Zeitgenossen Lehren doch für alle Folgezeit massgebend geblieben[2]).

Von grossem kunstgeschichtlichen Interesse ist ein bereits anderweit veröffentlichter Brief, den Em. Bach zwanzig Jahre später am 10. April 1780 an den Buchhändler Schwickert in Leipzig gerichtet hat[3]). Es ergiebt sich daraus, dass damals von den 27 Jahre früher in seinem Selbstverlage erschienenen Auflagen vom ersten Theile des vorbesprochenen Werkes noch 260, vom zweiten 564 Exemplare vorhanden waren, für deren Ueberlassung er 180 Louisd'or forderte. Bach betont hierbei besonders die Zusammengehörigkeit beider Theile, die er aufrecht erhalten wissen will. Der Brief zeigt aber auch, in wie gewandter

1) Allg. Mus.-Zeit. 1813. No. 41.

2) Wie weit beide Künstler in dieser Beziehung gingen, zeigt das dem Briefe Bach's vom 16. Decbr. 1797 (Anhang II.) an Kirnberger angehängte Lied, welches nur gemacht und veröffentlicht worden war, um Reichardt, der eben zum Kapellmeister an der Königl. Oper ernannt worden war, zu ärgern.

Marpurg hatte einen Canon gemacht:

„Kirn- Kirn- Kirn-
berger hat kein Gehirn!"

Kirnberger antwortete:

„Mar- Mar- Mar-
Marpurg ist ein Narr!"

„Unter solchen Streitereien", sagt Zelter (in seinen Nachlass-Notizen), „hatte Bach schon früher in Berlin eine centrale Stellung genommen. Dadurch gewann er sich das Zutrauen der Partheien, und in diesem heiteren Sinn ist jenes Epigramm (Kirnberger's vom Genie) ein Meisterstück genannt."

3) Nohl, Künstlerbriefe. S. 68.

Form er derartige Geschäfte zu erledigen wusste. Uebrigens war der von ihm erstrebte Geldvortheil im Vergleich zu dem, der dem neuen Verleger mit 3 zu 1 geboten wurde, nicht erheblich.

So erschien im Jahre 1780 bei Schwickert die dritte Auflage des ersten Bandes, dem alsbald die zweite unveränderte Auflage des zweiten Theils folgte. Dem ersten Bande waren die Sonatine nuove neu beigefügt worden.

Wichtiger als der äussere Erfolg war der Nutzen, den diese verdienstliche Arbeit in der Künstlerwelt gestiftet hat. Wer würde sich nach Verlauf einer so langen Zeit unterfangen können, hiefür einen näheren Nachweis führen zu wollen, wenn nicht die Kunstgeschichte das Zeugniss J. Haydn's aufbewahrt hätte, der in seiner Jugend schon an Philipp Emanuel Bach's Sonaten seine Fähigkeiten geübt, seine Erfindungskraft geregelt hatte. Dem Mannesalter näher gerückt, wollte er durch das Studium der Theorie Ordnung in seine Ideen und deren Durcharbeitung bringen und entschloss sich, nach einem guten Buche zu suchen. „Aber welches? das wusste er nicht. Er liess es auf das Ungefähr ankommen, mit dem Vorsatze, zuvor in dem Buche ein wenig herumzublättern und es zu beurtheilen, ehe er vielleicht die Einkünfte eines ganzen Monats vergeblich dafür ausgäbe. Haydn wagte es, in einen Buchladen einzutreten und ein gutes theoretisches Buch zu fordern. Der Buchhändler nannte C. P. E. Bach's Schriften als die neuesten und besten. Haydn wollte sehen, sich überzeugen, fing an zu lesen, begriff, fand was er suchte, bezahlte das Buch und trug es ganz zufrieden fort.“

„In der Folge der Zeit schaffte er sich die späteren Bach'schen Schriften (den 2ten Theil) an. Sobald Haydn's musikalische Producte durch den Stich bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, dass er ihn unter seine Schüler zu zählen habe. Nachher machte er ihm selbst das schmeichelhafte Compliment, er sei der Einzige, der

seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse. Haydn hatte bei dem Kauf des Werks viel auf den Zufall ankommen lassen. Das Glück war ihm besonders hold. Es spielte ihm unter so vielen den höchsten Treffer in die Hände."

„Hätte ihm", setzt der Biograph hinzu, der diese Mittheilung nach Haydn's eigenen Angaben auf uns gebracht hat[1]), „der Zufall Kirnberger's Schriften statt derjenigen Bach's in die Hände gespielt, vielleicht wäre sein Bildungs-Gang ein anderer geworden." Welche grössere Genugthuung, welch' höherer Lohn könnte seiner mühsamen und schwierigen Arbeit zu Theil werden[2])? Wäre er nicht auch sonst ein Mann gewesen, dessen schöpferischem Geiste, dessen liebenswürdiger Phantasie, dessen reicher Erfindungsgabe Bewunderung und Verehrung im reichsten Masse gebührten, dieser eine Erfolg von so ausserordentlicher Bedeutung und Tragweite würde hingereicht haben, sein

[1]) Dies, Biographische Nachrichten von J. Haydn. S. 37. Uebrigens studirte Haydn auch noch Matthesons vollkommenen Kapellmeister und das Lehrbuch von Fux. Kirnberger fand er zu ängstlich, „zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freien Geist."

[2]) Auch Reichardt, in dessen Jugendzeit das Erscheinen dieses Werkes fiel, darf als einer derjenigen genannt werden, die ihm einen grossen Theil ihres theoretischen und praktischen Wissens verdankt haben.

J. A. P. Schulz sagt in seiner Selbstbiographie (von Ledebur, Berliner Tonkünstl.-Lex. S. 529): „Schmügel (sein Lehrer 1761) hatte eine artige Sammlung Musikalien von den neuesten Berliner Componisten, die damals in Deutschland für die Muster der Kunst galten. Er hatte auch mehrere zu der Zeit in Berlin geschriebene Bücher (darunter offenbar Bach's Versuch und Kirnberger's Kunst des reinen Satzes) über die Musik und was dazu gehört. Ich verschlang das Alles mit der grössten Begierde. Bach und Kirnberger wurden meine Helden für die praktische, so wie Marpurg für die theoretische Musik."

Die Leipziger Allg. Mus. Zeit. Jahrgang 13. S. 667, in dem sie Haydn's Worte bestätigt: „Alles was ich weiss, habe ich von Emanuel Bach," fügt hinzu: „Ebenso dachten die übrigen jüngeren Künstler der Zeit, von denen Gluck, der Harfenist Krumholz, der Flötist Dulon, Clementi und Pleyel zu nennen sind."

Leben, Wirken und Schaffen vor der Nachwelt zu rechtfertigen.

Bei seinen Lebzeiten wurde mit diesem seinem Werke vielfacher Missbrauch getrieben. Sein Erscheinen gab das Signal zu einer wahren Sündfluth von Lehr- und Unterrichtsbüchern für das Clavier, welche den Nutzen, den Bach durch seine Arbeit hatte stiften wollen, in Frage stellten. Seichtigkeit, oberflächliches Wesen, Nachahmungstrieb thaten das ihrige dabei. Dies veranlasste ihn, nachdem er in Hamburg festen Fuss gefasst hatte, zu folgender öffentlichen Kundgebung[1]):

„Die Veränderung, welche seit der Herausgabe meiner beiden Versuche im Reiche der Clavierspieler vorgegangen ist, habe ich mit dem grössten Vergnügen wahrgenommen. Ich kann ohne Ruhmredigkeit behaupten, dass seitdem richtiger gelehrt und besser gespielt wird. Allein eben so sehr bedauere ich, dass meine so gute Veranlassung unschuldiger Weise Gelegenheit geben muss, in die alte und eine noch ärgere Barbarei zu fallen. Der Stolz und Eigennutz müssiger Köpfe begnüget sich jetzt nicht mehr damit, dass sie ihr eigenes Machwerk vorzüglich spielen und ihren Schülern aufdringen; nein! sie müssen auch durch die Autorschaft sich unsterblich machen. Dadurch sind seit meinen Versuchen so viele Lehr- und Schulbücher über's Clavier herausgekommen, dass man das Ende davon noch nicht absehen kann. Unter allen diesen sind diejenigen meiner Ehre am nachtheiligsten, worin ausgerissene Stellen aus meinen Versuchen bald unter meinen Namen, bald ohne denselben eingerückt sind. Dass sie ausgeschrieben haben, stehet ihnen frei, und ich würde nichts dagegen haben: dass sie aber das Ausgeschriebene aus seinem nöthigen Zusammenhange herausgenommen, unrichtig erklärt und angewendet haben, dies ist so schädlich wie möglich. Wer kennet nicht den Schaden, den eine unrichtige Fingersetzung, unrechte Erklärung und Anwendung der Manieren, und eine ganze falsche Harmonie anrichten kann? Ich kann ohne Passion und mit Wahrheit sagen, dass alle Lehrbücher über's Clavier, welche ich seit meinen Versuchen habe entstehen sehen, und mir bekannt sind (ich glaube aber, dass ich sie alle kenne), voller Fehler stecken, und warne also die Liebhaber unsers Instruments davor. Was ich jetzt sage, kann ich, wenn es verlanget wird, beweisen. Will jemand behaupten, meine Versuche wären zu weitläuftig, so hat er nichts gesagt, und verräth zugleich eine grosse Unwissenheit. Ich theile alle Clavierspieler in zwo Klassen: in die erste gehören diejenigen, deren Hauptwerk die Musik ist, und alle Liebhaber, welche gründlich unterrichtet sein wollen. Für die

[2]) Hamburger unpartheiischer Correspondent. 1773. Nro. 7.

erste Klasse gehören meine Versuche, und kein Paragraph ist für sie überflüssig. Aus den Beiträgen zu meinen Lehrbüchern, welche künftig erscheinen werden, wird man sehen, dass ich nichts Ueberflüssiges sondern noch nicht alles gesagt habe. Ein Lehrmeister muss alles wissen, was in meinen Versuchen stehet, und so viele Geschicklichkeit haben, diejenige Art und Ordnung des Vortrags zu wählen, welche der Person, die er unterrichtet, am zuträglichsten ist. Die Feinigkeiten bleiben zuletzt, so wie ich in der einen Vorrede angeführt habe. Ohne Geduld und Zeit lässt sich nichts Gründliches lernen. Das Clavierspiel ist keine sehr compendiöse Sache, und darf es auch nicht sein, wenn man gründlich verfahren will. Was soll ich aber von denjenigen unrichtigen Lehrbüchern sagen, die bei ihrer vorgegebenen Kürze beinahe eben so weitläufig sind, als die meinigen? Für die Liebhaber der zweiten Klasse gehört eigentlich, und wenn es der Lehrmeister über sein Gewissen bringen kann, gar kein Lehrbuch, sondern man verfährt so, wie ich vor diesem zuweilen, zwar sehr ungerne, doch aus Noth; nämlich, ich schrieb vor jeder Stunde die Lection auf, die ich geben wollte, und beschäftigte mich bloss mit den nöthigsten Grundregeln. Die Feinigkeiten und Sitze der Manieren, die Feinigkeiten im Accompagnement, das getheilte Accompagnement u. s. w. musste wegbleiben, man verlangte es auch nicht; bei allem dem durfte der Schüler keinen einzigen falschen Griff thun, dergleichen viele in manchem Lehrbuche zur Annehmung vorgeschrieben sind. Wenn der Scholar in seiner Art fertig war, so fand sich's, dass der ganze aufgeschriebene Unterricht, ohne Exempel und dem musikalischen A. B. C., welches jeder Dorfschulmeister eben so gut lehren kann, wie der grösste Künstler, und welches also zum Voraus gesetzt wird, ungefähr einen halben Bogen Papier vollfüllete. Man siehet also deutlich, dass eine Verkürzung eines Lehrbuches für's Clavier zur gründlichen Erlernung desselben allezeit eher schaden als nutzen kann, wenn diese Verkürzung auch sonst keine Unrichtigkeiten hätte. Alle die Herren Compendienschreiber, die ich kenne, haben in gewissem Verstande zu wenig, und in gewissem Verstande zu viel, und was das Schlimmste ist, in aller Relation ein Haufen Unrichtiges gesagt. Was für erbärmliches Zeug trifft man nicht bei einigen an! Die Ursache davon ist diese: Nach den Büchern zu urtheilen, haben ihre Verfasser nie die Composition gelernet, welche sie doch schlechterdings wissen müssen, um vom Accompagnement richtig schreiben zu können. Die Lehre hievon enthält nicht allein die Grundregeln der Composition, sondern sie hat auch einen starken Einfluss in die tiefere Einsicht derselben. Mit einem Worte: man kann zu einem Lehrbuch vom Clavierspielen, und besonders vom Accompagnement, kein Vertrauen fassen, wenn der Autor davon sich nicht vorher durch richtige Ausarbeitungen bekannt und würdig gemacht hat, ihn für einen gründlichen Componisten zu halten.

Hamburg, den 11. Januar 1773. C. P. E. Bach."

Die dem grossen Meister folgende Zeit muss jenen Lehrbuchfabrikanten Dank wissen, dass sie ihm durch ihre seichten, seitdem vergessenen Arbeiten Veranlassung gegeben haben, mit dieser kernigen Aeusserung hervorzutreten [1]).

Der Verfasser möchte diesen Abschnitt ungern schliessen, ohne auf ein Curiosum zurückzukommen, das mit einem Theile des so eben besprochenen Werks, der oben erwähnten C-moll-Fantasie, in naher Verbindung steht.

Wie man Gedichte in Musik setzt, so ist diese Musik in Worte übersetzt worden, und Gerstenberg war es, der sich dieser sonderbaren Arbeit unterzogen hat [2]). Sie wurde in der Flora [3]) veröffentlicht [4]) und enthält nicht

1) Eine sehr ausführliche Analyse des oben besprochenen Werks erschien 1763 in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste; (Leipzig) 10 Bd. 1 Stck. S. 49—65 und 2 Stck. S. 270—292. In neuester Zeit (1853) hat dieses ebenso eigenthümliche als merkwürdige Buch in neuer Bearbeitung eine vierte Auflage erlebt.

2) H. W. v. Gerstenberg, geb. 1737 in Schleswig, starb erst 1823. Er war zuerst Officier, dann Consul zu Lübeck in Dänischem Dienste, und lebte von 1785 ab in Altona. Er hat zahlreiche Gedichte und Dramen, darunter das sehr merkwürdige Trauerspiel Ugolino geschrieben und war besonders als Kritiker von hervorragender Begabung.

3) Herausgegeben von C. F. Cramer. (Kiel und Hamburg 1787.)

4) Man liest darüber in der Vorrede der Flora:

„Diese höchst originale musikalische Idee bedarf vielleicht mehr als irgend ein Stück der Flora eines Commentars. Sie, deren ich schon im musikalischen Magazin (Jahrg. I. Th. II. S. 1253) erwähnt habe, kömmt wenigstens einem unserer grössten Tonkünstler — ich nenne ihn — Schulzen, als ein höchst merkwürdiges Meteor vor; und so wagte ich's, ihren Urheber, der vielleicht befürchtet, dass nur wenige sie verdauen dürften, um ihre Bekanntmachung zu bitten. Er gestand sie mir halb ungern zu. Ihre Genesis ist folgende:

Es war gestritten worden, ob auch blosse Instrumental-Musik, bei der der Künstler nur dunkle, leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in helleren bestimmteren Zügen fähig sein sollte? Gerstenberg, und auch er nur der einzige Mann dazu, versuchte es und nahm zu der Probe grade ein Schwerstes, was sich nur denken lässt, die bekannte Bach'sche Clavier-Phantasie, deren Verfasser sich's wohl nie hätte träumen lassen, dass der ungebundene

weniger als zwei Versionen, nämlich einmal Worte zu dem Moment, wo Socrates den Giftbecher trinkt, und dann eine Philosophie Hamlets über den Selbstmord. Gerstenberg hat mit dieser Curiosität eine erhöhte Programm-Musik ohne Nutzen und Zweck geschaffen, welche

Flug seiner erhabenen Einbildungskraft zum Einschlage eines poetischen Gewebes und zur Darstellung der Empfindungen eines Gesangstücks fähig wäre. Aus allen den nicht einmal in Takte und Rhythmen zwangbaren Schwingen und Sprüngen dieses durch alle Gefilde der Modulation einherziehenden Wolken-Gebildes hob sein plastischer Genius, gleich dem Lesbi'schen Tragelaph, hier einen Fuss, dort einen Arm, hier eine Nase und wieder ein Auge heraus, und setzte Euch so diese Gestalt tiefer Empfindung zusammen, die freilich nicht einem jeden gleich anschaulich sein dürfte, aber den Weisen belohnen wird, sie zu studiren.

Und nicht genug an einer Gestalt! — Aus ganz verschiedenartigen Phrasen dieser Phantasie bildete er eine doppelte sogar, und knetete so künstlich am widerstrebenden Stoffe, dass er die zweifache Situation, Hamlet, der über den Selbstmord räsonnirt, und die des Socrates, der im Begriff steht den Giftbecher zu trinken, vor dem verwunderten Hörer auspunktirte.

. . . Ich glaube fast, dass dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist, und dass er einem denkenden Künstler, der sich nicht immer unter die Sklaverei des Hergebrachten schmiegt, eine Wünschelruthe sein mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen, indem er durch die That beweist, was für ganz andere Effecte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vocal-Musik resultiren können, als bei der bisherigen, in eigensinnigen Formen und Rhythmen eingezwängten möglich sind.

Schulz, der zuerst auch hier Licht sahe und in verschiedenen Gesangstücken die Taktstriche und das willkürlich angenommene Joch, das sie mit sich führen, abwarf, wäre der Mann, sie zu nutzen."

Man sieht, auch das Ende des 18. Jahrhunderts hatte seine Zukunftstheorien. Ist es nicht grade als ob man hier den Lehren eines Musikers der neueren Schule lauschte, die in dem Zerbrechen der Form, dem Abstreifen der als lästiger Zwang verschrieenen Regeln, die den freien Flug kühner Seelen hindern, das Wesen der Kunst suchen möchten? Und doch war Cramer ein Mann von eminent klassischer Richtung und sein Zukunfts-Musiker war Philipp Emanuel Bach!

die subjective Auffassung für das schöne Musikstück beengt und stört. Dabei sind die Worte, die man, je nachdem man sich mehr zu Socrates oder Hamlet hingezogen fühlt, im deklamatorischen Tenor singen soll, ohne jedes musikalische Gepräge geblieben.

Ob Socrates ausruft:

Nein, nein! die ernste hohe Gestalt,
Die nahe Stunde soll euch nicht schrecken,
Der Verwesung nahe Stunde!
Und ich kenne Dich!
Genius, Gestalt, Geist, etc. etc.

oder ob Hamlet, nachdem er mit dem unvermeidlichen Sein oder Nichtsein begonnen hat, grübelt:

O nein, o nein! erwünschter wäre dir, Seele,
In's Nichtsein hinüber zu schlummern,
In's Licht zum Sein zu erwachen,
Zur Wonne hinaufwärts schauen,
Die Unschuld sehen, die Dulderin,
Wie sie enger in's Leben blüht
Der Ewigkeit!

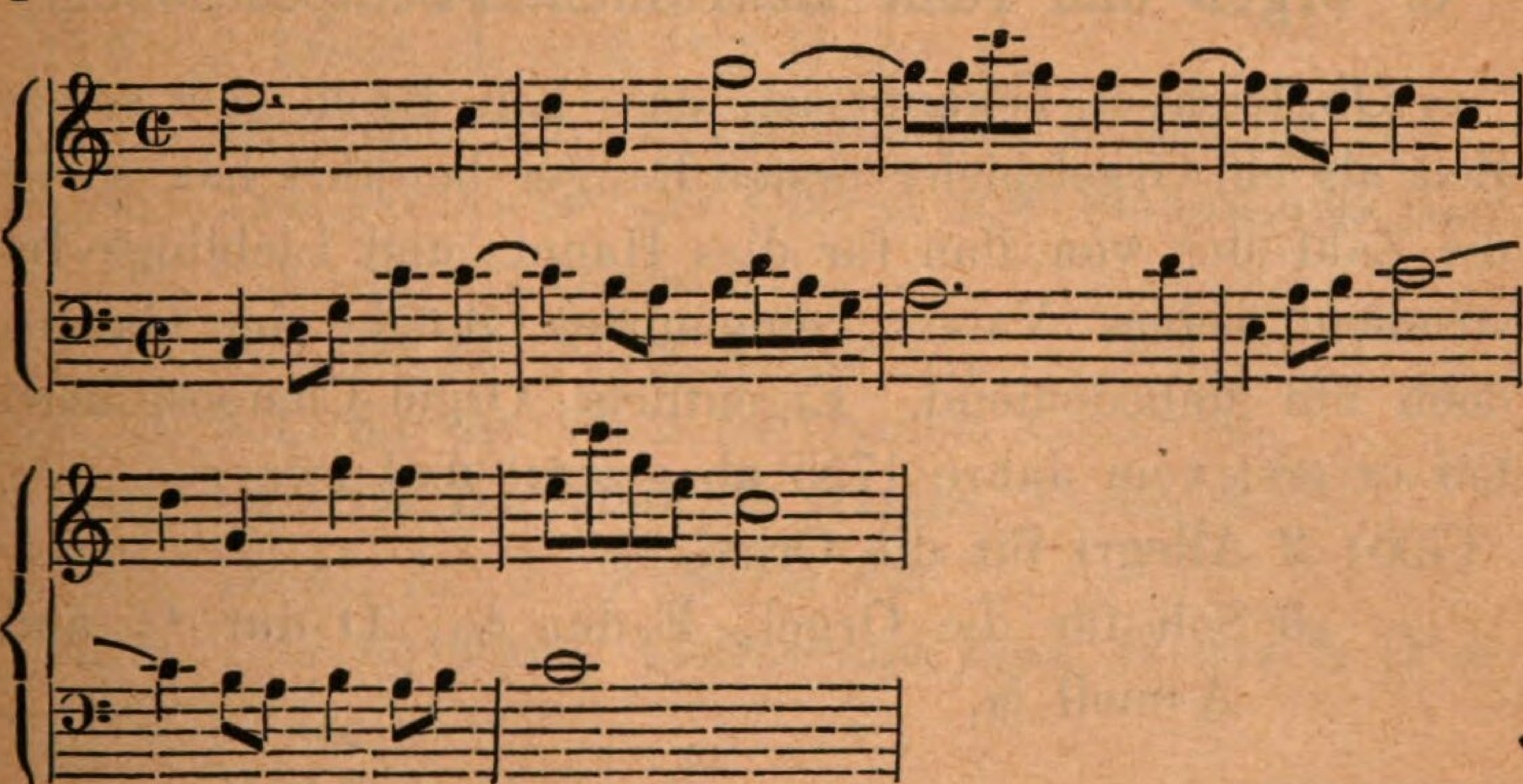
Nirgends ist ein lyrischer Ton darin angeschlagen, Alles ist abgerissene Rhapsodie ohne inneren Zusammenhang mit der Musik, zu einer Art von recitativischer Declamation aufgeputzt. Dennoch ist es von grossem Interesse zu sehen, wie anregend Bach's Clavier-Werke auf seine Zeitgenossen gewirkt haben, mag diese Wirkung im vorliegenden Falle auch eine verkehrte gewesen sein.

Eine andere Arbeit theoretischer Natur, welche während Em. Bach's Berliner Zeit veröffentlicht wurde, ist von geringerer Bedeutung und nur deshalb der Betrachtung werth, weil sie zeigt, wie in ihm das Blut seines Vaters noch fortlebte, der bekanntlich an subtilen contrapunktischen Kunststücken eine grosse Freude hatte.

Es ist dies ein „Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Takten zu machen.

ohne die Regeln davon zu wissen"[1]), mit dem Motto des Horaz: „Interdum Socrates equitabat arundine longa".

Die überaus gelehrte und sinnreiche Berechnung, welche in dieser Arbeit liegt, hat freilich einen anderen Zweck nicht, als eben den, gelehrt zu sein. Die Berechnung des Contrapunkts geschieht durch Annahme je zweier Reihen einfacher Zahlen zwischen 1 bis 9. Dieser Zahlen dürfen nicht mehr als sechs sein. Die obere Reihe enthält die Zahlen der Oberstimme des Contrapunkts, die andere die Unterstimme. Das Finden der Noten geschieht durch eine bestimmte Art des Abzählens. Auf diese Weise sind 9 Contrapunkte in der Octave über derselben Grundharmonie entworfen. So entsteht beispielsweise der aus den Zahlen { 3. 1. 5. 2. 7. 9. / 8. 4. 6. 1. 2. 3. } bestimmte doppelte Contrapunkt in der Octave wie folgt:



Der Kunst war durch diese Spielereien nicht geholfen. Man ersieht aus ihr nur, wie sehr das contrapuuktische Wesen der alten Schule Unberufene zur Künstlichkeit ohne Inhalt führen konnte. Em. Bach war, wie sein Vater, ein grosser Liebhaber von solchen Kunststückchen. Er und Kirnberger schickten sich gegenseitig Räthsel-Canons zu, und noch in späterer Zeit wird man einer Me-

1) Marpurg, histor.-krit. Beiträge. Bd. III. S. 167. No. 10.

nuett begegnen, die vor- und rückwärts gespielt werden konnte[1]). Von Kirnberger mochte man sich solcher Dinge wohl versehen, da sein ganzes Wesen mehr dem formellen Theile der Musik zugeneigt war[2]). Bei Bach erhalten dergleichen Tendenzen einen gewissermassen liebenswürdigen Charakter. In ihnen zeigte sich ein Theil der humoristischen Seite seines Wesens, den er gegen seine strenger denkenden Kunstfreunde wie gegen sich selbst und seinen eignen Ursprung spielen liess.

Somit dienen dieselben in gewissem Sinne zur Ergänzung der sonst so sehr fehlenden Nachrichten über sein ganzes Wesen und sein Leben, deren grösserer Theil aus seinen uns hinterlassenen Arbeiten künstlich zusammengefügt werden muss.

C. Orgel- und reine Instrumental-Compositionen.

Obgleich es bekannt ist, dass Em. Bach sich seiner Zeit als ein Orgelspieler ersten Ranges bewährt hat, so ist die Zahl der von ihm für dies Haupt- und Lieblings-Instrument seines Vaters componirten Stücke im Ganzen doch nur unbedeutend. Eigentliche Orgel-Compositionen hat er erst vom Jahre 1755 ab gesetzt und zwar:

1755: 2 Allegri für die Orgel,
3 Soli für die Orgel, F-dur $4/4$, D-dur $4/4$ und A-moll $3/4$,

1) Siehe weiter unten über das Vielerlei.

2) Kirnberger's Charakter ist vielfach ungünstig beurtheilt worden. Doch sind auch gewichtige Stimmen zu seinem Gunsten aufgetreten. Ueber ihn endgültig zu urtheilen ist hier nicht der Ort. Dass vielfache Sorgen auf ihm lasteten, sein Gemüth verbitterten und reizten, mag weniger bekannt sein. Vielleicht trägt es zur richtigen Würdigung dieses sonst so ausgezeichneten Mannes einiges bei, wenn im Anhange eine Reihe von Briefen veröffentlicht wird, deren Originalien sich in dem Archive des v. Decker'schen Verlags zu Berlin befinden, und die über seine persönliche Lage einigen Aufschluss geben.

Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $^4/_4$, auch für die Flöte gesetzt, unter den Claviersachen mit aufgenommen,

1756: Präludium für die Orgel, 2 Claviere und Pedal, D-dur $^4/_4$,

1758: Solo für die Orgel, B-dur $^4/_4$, gedr. von Hafner,

1759: Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett und 2 Hörnern, As-dur $^4/_4$.

Die Zeit, in welcher diese Arbeiten gefertigt sind, beschränkt sich auf einen ausserordentlich kurzen Zeitraum. Muthmasslich hatten ihn besondere Umstände darauf hingeführt.

Bedeutender war seine Thätigkeit als Instrumental-Componist. Hier findet man von ihm:

1738: Soli für die Flöte, B-dur $^4/_4$, D-dur $^3/_4$,

1739: Desgl. G-dur $^4/_4$,

1740: 2 Desgl. A-moll $^{12}/_8$, D-dur $^4/_4$,

1741: Simphonie für Streich-Quartett, G-dur $^4/_4$,

1745: Trio für Flöte oder Clavier mit Violine und Bass, C-dur $^4/_4$ (Potsdam),

Solo für die Flöte, C-dur $^4/_4$,

Solo für die Viola da Gamba, C-dur $^4/_4$,

1746: Solo für die Viola da Gamba, D-dur $^3/_4$,

Desgl. für die Flöte, B-dur $^3/_8$,

1747: Trio für Flöte, Violine und Bass, G-dur $^3/_4$ (Potsdam),

Desgl. in D-dur $^2/_4$,

2 Desgl. für 2 Violinen und Bass, F-dur $^3/_4$ und E-moll $^2/_4$ (Potsdam),

Solo für die Flöte, D-dur $^3/_4$,

Desgl. ohne Bass (gedruckt),

1748: Trio für Flöte, Violine und Bass, gedruckt bei Schmidt in Nürnberg (Potsdam),

Duett für Flöte und Violine, gedruckt im Musik. Vielerlei.

1749: Trio für 2 Flöten und Bass (Potsdam), auch für Flöte und Clavier, E-dur ¾,
Desgl. für 2 Violinen und Bass (Potsdam), gedr. bei Schmidt in Nürnberg,
1751: Clavier-Concert, auch für Violoncell und Flöte gesetzt, B-dur $^4/_4$,
1752: Duett für 2 Violinen, D-moll ¾,
1753: Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, auch für Violine und Flöte, A-dur $^4/_4$ (Potsdam),
1754: Trii für 2 Violinen und Bass, auch für Flöte und Clavier, desgl. für Flöte, Violine und Bass, G-dur ¾ daselbst,
Sinfonie für 2 Violinen und Bass, A-moll $^4/_4$,
Desgl., gedr. im Musik. Mancherlei,
Trio für Clavier und Violine, D-dur $^4/_4$,
1755: Trio für Bass, Elöte, Viola und Bass, auch für 2 Violinen und Bass, F-dur ¾,
Desgl. für Flöte, Violine und Bass, auch für Flöte und Clavier, G-dur ¾,
Sinfonie für 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern, 2 Oboen, 2 Flöten, D-dur $^4/_4$ (natürlich auch mit Streich-Quartett),
Desgl. mit Flöten und Hörnern, C-dur $^4/_4$ (Potsd.),
Desgl. mit Flöten, Hörnern und Bassons, F-dur $^4/_4$,
1756: Trio für 2 Violinen und Bass, gedr. im Musik. Mancherlei,
Sinfonie in E-moll $^4/_4$, ohne nähere Bezeichnung, als dass sie gedruckt ist (vielleicht für Clavier),
1757: Sinfonie mit Hörnern und Oboen (und Quartett), C-moll $^3/_2$,
1758: Desgl., G-dur $^4/_4$,
1762: Solo für die Harfe, G-dur ¾,
Sinfonie mit Hörnern, Flöter und Oboen, F-dur $^4/_4$.

Dem dürften, als muthmasslich der Berliner Zeit angehörig, noch hinzuzurechnen sein, zwei abwechselnde stark besetzte Menuetten mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hör-

nern, 2 Oboen, 2 Flöten und Quartett, gedr. im Musik. Mancherlei. Auch hier blieb, der reicheren Ausbeute ungeachtet, Bach's Thätigkeit gegen seine Arbeiten im Fache der Clavier-Composition weit zurück und hörte in den letzten Jahren seines Berliner Aufenthalts so gut wie ganz auf.

Dagegen findet man in diesen Iustrumental-Sachen seine Vorliebe für das Instrument des Königs bewährt. Nahe an $^2/_3$ der obigen Instrumental-Nummern sind für die Flöte gesetzt, oder doch nachträglich für sie bearbeitet. Vielleicht hat dabei mitgewirkt, dass der Dilettantismus jener Zeitperiode sich mehr der Flöte, als anderen schwerer zu behandelnden Instrumenten zuneigte.

Ueber einige der angeführten Trii ist oben gesprochen worden. Es mag erlaubt sein, über die anderen Instrumental-Arbeiten hier vorläufig fortzugehen. Eine hervortretende Rolle in dem Leben und Wirken Bach's nehmen sie nicht ein.

Grössere Aufmerksamkeit erfordern seine Arbeiten, die dem Kreise der

D. Kirchen-Musiken

angehören, und welche insofern ein besonderes Interesse bieten, als sie die ersten Schritte auf einer Bahn zeigen, auf der sich Bach in späterer Lebenszeit in ausgedehntestem Gange bewegt hat. Zu diesem gehört

1. Das Magnificat,

mit dem er in einer Weise den Boden der kirchlichen Composition betrat, der zu den höchsten Erwartungen berechtigen dürfte. Der Titel des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originals lautet

J. J. (Jesu juva) Magnificat, a 4 Voci, 2 Corni, 2 Trav., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo, 3 Trombe e Timpani.

Am Schlusse der Original-Partitur steht geschrieben:

„Fine. S. D. Gl. Potsdam, 25. Aug. 1749."

Man wird in diesen Bezeichnungen, den „Jesu juva" und den „Soli Deo Gloria", die ehrwürdigen Traditionen aus dem Hause und der Schule Sebastian Bach's wiederfinden. Man findet aber auch den Geist des Vaters in dem herrlichen Werke selbst, das sich dessen berühmten Magnificat an die Seite stellen darf, und von dem aus die Desorganisation nicht hätte erwartet werden dürfen, die in den späteren Kirchen-Arbeiten Bach's so häufig sichtbar ist.

Rochlitz erzählt über die Entstehung dieses Werkes folgendes[1]): „Die berühmten Söhne Sebastian Bach's wollten, als sie sich zu fühlen anfingen und einstmals (so viel ich weiss, in Hamburg) zusammentrafen, eine Gedächtnissfeier ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feierlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinreichender Theilnahme. Philipp Emanuel Bach aber hatte das Magnificat in 8 grossen Sätzen schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er darauf die Stelle eines Musikdirectors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand und weit weniger Eingang finden konnte, als Doles populäres Concertstück, sein rauschender munterer Psalm „Warum toben die Heiden," welcher den Preis erhielt und dem Verfasser jenes Amt erwarb."

Selten hat sich wohl eine so grosse Anzahl von Irrthümern und Unrichtigkeiten in einer so kurzen Notiz zusammengefunden. Zunächst lebte Sebastian Bach noch in Gesundheit und voller Kraft, als Emanuel am 25. Aug. 1749, nach seiner eigenhändigen Bemerkung, das Magnificat beendete. Zum Zwecke einer Gedächtnissfeier für den noch lebenden Vater konnte er die Arbeit also unmöglich

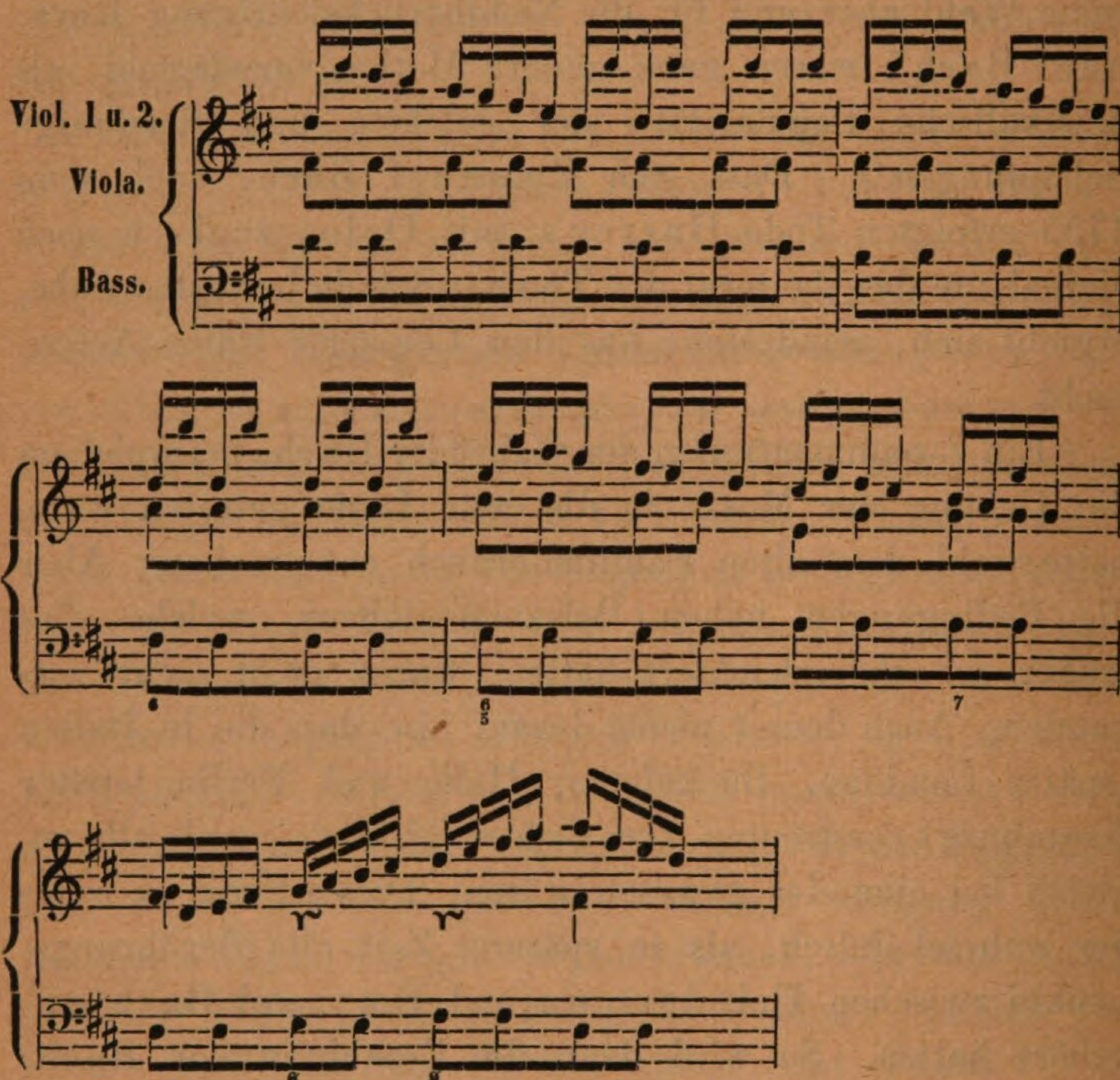
1) Leipz. Mus. Allg. Zeit. 9t. Jahrg. S. 208.

gefertigt haben. Dann aber ist bekannt, dass, als er sich sogleich nach dem Tode desselben um das Cantorat zu Leipzig bewarb, er nicht mit Doles, sondern mit Harrer um diese zu concurriren hatte. Dass er ein Magnificat als Probe-Arbeit eingereicht habe, ist nicht bekannt. Harrer hatte zwar die Absicht, schon zu Lebzeiten Sebastian Bach's eine Probe-Musik in Leipzig aufzuführen. Für seine Wahl aber und für die Nichtberücksichtigung Emanuel Bach's waren ganz andere Motive vorwiegend, als musikalische Popularität oder gelehrte und tiefsinnige Schöpfungen[1]). Dass sich Emanuel Bach, nach dem 1755 erfolgten Tode Harrer's, mit Doles zugleich noch einmal um das Cantorat der Thomas-Schule beworben habe, ergiebt sich, mindestens aus den Leipziger Raths-Acten, nicht.

Ein Zusammentreffen der Gebrüder Bach, bei welchem die Uebung der Musik in die erste Linie getreten wäre, hätte wohl dem alten Familienbrauch entsprochen. Aber die Bedingungen nahen Beisammenlebens, welche dies früher so sehr erleichtert hatten, waren nicht mehr vorhanden. Auch deutet nichts darauf hin, dass die in Italien (später London), Bückeburg, Halle und Berlin (später Naumburg) verstreuten vier Brüder wirklich jemals alle zugleich bei einander gewesen wären. Dies ist um so weniger wahrscheinlich, als in späterer Zeit alle Berührungspunkte zwischen Friedemann und Emanuel Bach aufgehört hatten. So wird denn die Erzählung von Rochlitz über das Entstehen des vorliegenden Werks in den Bereich jener zahlreichen Anecdoten fallen, deren Bedeutung sich bei näherer Prüfung in nichts auflöst. Wie dem auch sein mag, das Werk selbst wäre würdig gewesen, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier für Sebastian Bach zur Ausführung gebracht zu werden. Denn es ist in sei-

2) Siehe Johann Sebastian Bach. Th. II. S. 365.

nem Geiste geschrieben [1]). Ein glänzendes, 21 Takte langes Vorspiel (Allegro D-dur $^4/_4$) führt in die Hauptmotive des Chors ein. Die Violinen fliegen, von den Flöten und Oboen unterstützt, in jubelnden Passagen herab und herauf. Die Blech-Instrumente folgen ihnen und die Bässe schreiten in lebhaft ab- und aufsteigender Bewegung vorwärts:



Dieser glänzenden Tonmasse des Orchesters, welche sich in wechselnden Formen bis zum Schlusse hin gleich-

1) Das Magnificat Em. Bach's ist im Stich erschienen bei Simrock in Bonn. Der Titel desselben ist: Magnificat a 4 voci, 3 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia da Prussia, Badessa da Quedlinburg, Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. Dopo la Partitura autografa dell' autore.

mässig fortbewegt, wird der 4stimmige Chor „*Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari*“ eingefügt, zum Theil in homophon geführten breiten Massen, zum Theil in polyphonen Gestaltungen, hie und da in canonische Formen abweichend,



ohne dass eine eigentlich thematische Verarbeitung stattfände. Gegen den Schluss hin hebt sich der Chor in schwungvoller Steigerung auf der Tonleiter empor, und eine Umkehrung der canonischen Eintritte des ersten Abschnitts führt zu einem fest auftretenden kurzen Abschluss. Das Ganze charakterisirt sich als ein glänzender Jubel-Gesang.

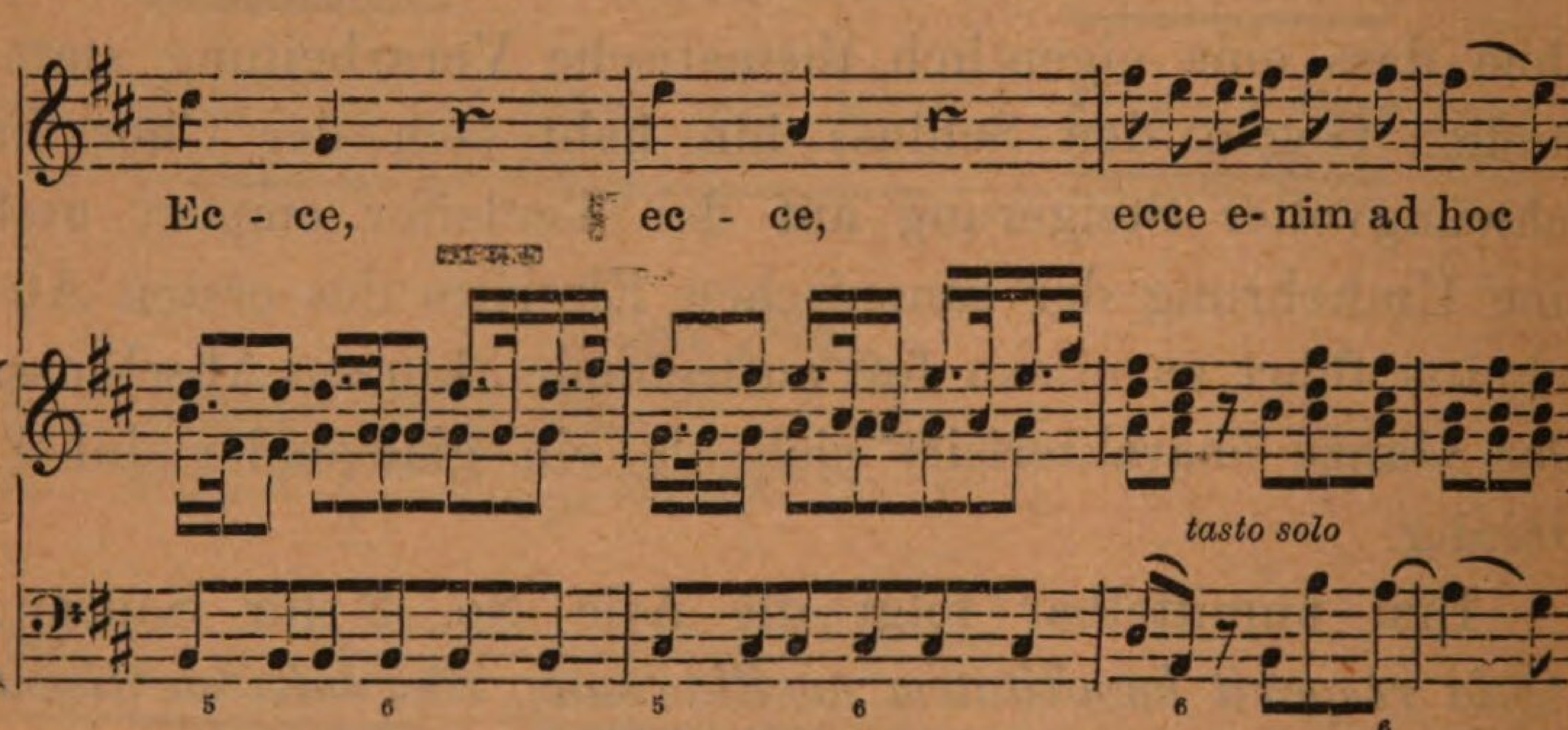
Ihm unmittelbar folgt die Arie No. 2 für Sopran: „*Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim me dicent beatam omnes generationes*“ (H-moll $^3/_4$, Quartett-Begleitung), ein überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück.





Bei Betrachtung dieser und der späteren Arie für Alt No. 7 „Suscepit Israel“ drängt sich unwillkürlich die Frage auf: warum hat Emanuel Bach, der sich hier auf dem unzweifelhaft einzig richtigen Wege befand, die Form des Musikstücks nach dem Inhalt desselben zu bemessen, sich in späterer Zeit fast ausschliesslich zu der alten zweitheiligen Arienform (mit der Wiederholung des ersten Theils) zurückgewendet? Wäre er auf der hier eingeschlagenen Bahn geblieben!

Dem melodiösen Anfange der Arie tritt bald ein zweites kräftiger geformtes Motiv gegenüber:



Gegen den Schluss hin ist eine im Charakter der Haupt-Melodie gehaltene überaus graziöse Passage eingeflochten. Das Ganze ist ein vollendetes Musikstück im lyrischen Style. Ihm folgt No. 3, eine zweite Arie, für Tenor, Allegro assai G-dur $^4/_4$, vom Quartett und zwei Hörnern begleitet: „*Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.*“ Ein kräftiges, grossartig geformtes Motiv geht bald in glänzende Triolen-Passagen über, die bravourmässig und sehr sangbar gesetzt sind. Das Or-

chester, das die einzelnen Sätze der Arie durch lange den Motiven angehörige Ritornells einleitet und verbindet, zeigt, wo es nicht als Begleitung des Gesangs auftritt, eine bewegte, oft feurige Haltung. Auch in dieser Arie, wiewohl sie die Grenzen der zu jener Zeit gebräuchlichen Schreibweise innehält, steht Emanuel Bach freier und höher als in der grossen Mehrzahl seiner Arien aus späterer Zeit.

No. 4. Solo-Quartett (Andantino E-moll ¾. Streich-Quartett, 2 Flaut. trav., 2 Oboe): „*Et misericordia ejus a progenie in progeniem timentibus eum.*“ Die 4 Solostimmen treten ohne Vorspiel sogleich mit dem zweiten Viertel ein:



Dies Quartett bietet eine schön geformte, die wärmste Innigkeit athmende Folge harmonischer Melodien-Bildungen, deren seltener Wohllaut den Genius des Tonsetzers in seiner vollen Eigenthümlichkeit offenbart. Die Violinen und Violen begleiten in stetig fortschreitenden Achtel-Noten die Modulation der Singstimmen, während die Bläser zur Verstärkung derselben dienen und, wo der Gesang schweigt, die Melodie fortführen. Während des ruhigen Fortschreitens tönt plötzlich wie heller Lichtschein die Melodie des alten Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn“, von den

Oboen intonirt, über den Gesang fort. Unwillkürlich wird die Erinnerung auf Sebastian Bach's „Suscepit Israel" zurückgelenkt. Was der Vater in seiner tiefsinnig ernsten Weise aus der Fülle der ihm in so reichem Maasse dienenden Kunstmittel gestaltet hatte, das sieht man hier den Sohn in der ihm eigenen reizvollen Weise wiederholen.

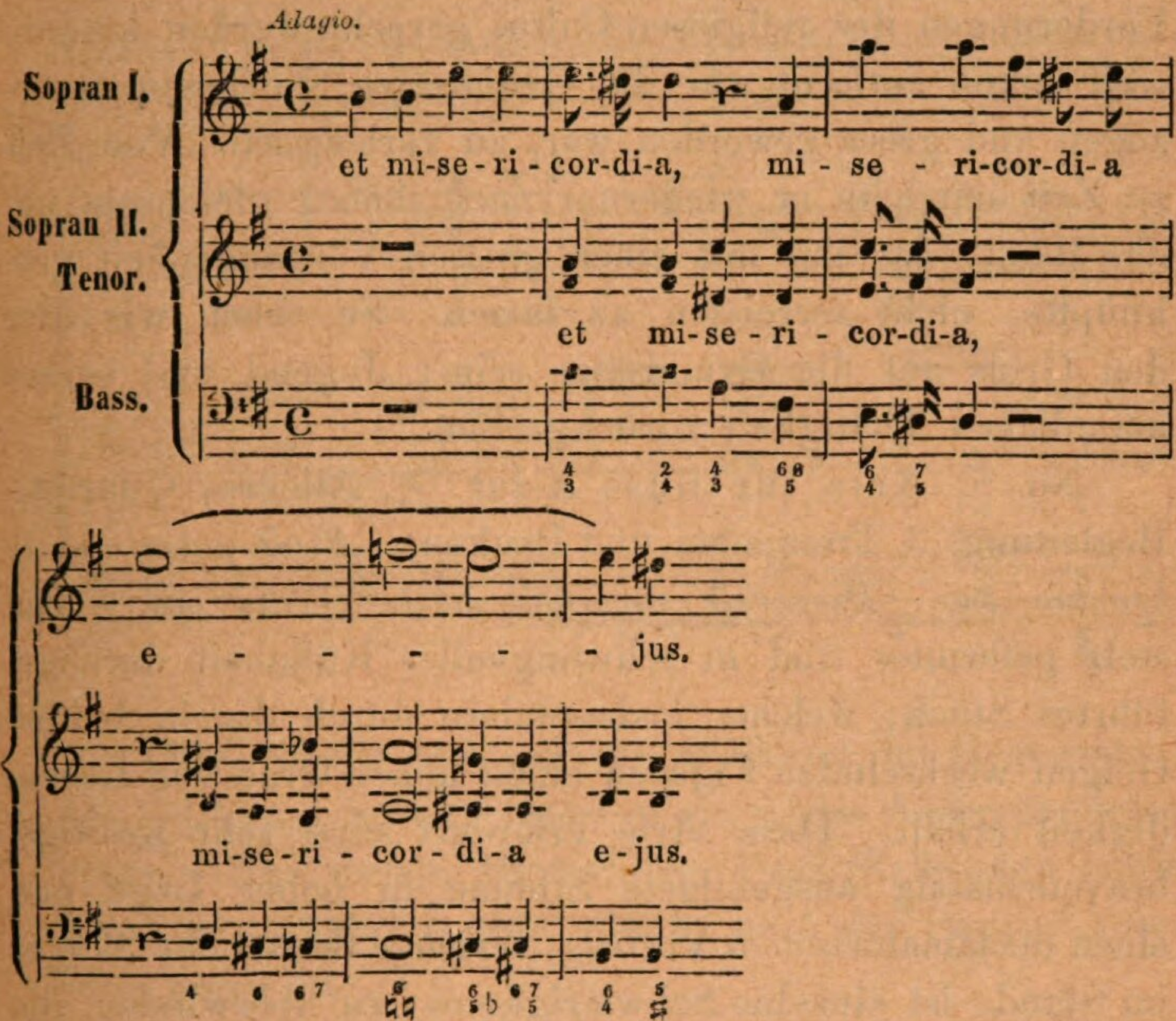
Zweimal wird der Gesang in die beiden Sopranstimmen verlegt, deren Duos voller Zartheit und Süsse den vierstimmigen Satz unterbrechen:



Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden. Die Selbständigkeit in der Führung der Stimme wirkt der bei Emanuel Bach sonst so häufig angewendeten Homophonie gegenüber auf besonders wohlthuende Art.

Merkwürdiger Weise scheint dieser schöne Satz dem Meister nicht genügt zu haben. Er hat ihn, gleichfalls als Solo-Quartett, noch einmal (E-moll Allabr. Adagio) componirt und dabei dem Orchester noch zwei Hörner in g

hinzugesetzt. Laut jener mit der zitternden Handschrift seiner späteren Lebensjahre geschriebenen Bemerkung Bach's unter der Original-Partitur dieses Stücks ist diese zweite Composition in Hamburg zwischen 1780 und 1782 entstanden.



Ernster als das ursprüngliche Stück, zugleich in der Form gedrungener, ist sie in Fülle und Schönheit des Inhalts demselben ebenbürtig. Sie ist reich an den überraschendsten harmonischen Combinationen, reicher noch an eindringlicher Erhebung und Steigerung des Ausdrucks. Besonders wirkungsvoll ist der zweite Einsatz der Stimme im 20. Takt mit dem Fortissimo und dem festen Eintritt aller Instrumente, wobei wie in den ersten Takten die drei Unterstimmen in rhythmischen Gegensätzen dem flehenden Gesange des Sopran gegenüberstehen.

Dies Stück zeigt, dass eine mehr als dreissigjährige weitere Uebung der Kunst die Kräfte des zum Greise gewordenen Meisters nicht erschöpft hatte, dass ihn das Alter

vielmehr noch in der Frische jugendlicher Empfindungen und künstlerischer Erzeugungsfähigkeit gefunden hat.

Dasselbe Stück zeigt aber auch, dass der Mann, der nach vieljährigem Schaffen für die Kirche in späterer Zeit die Bahn verlassen hatte, auf der er allein den ernsten Forderungen des religiösen Cultus gerecht werden konnte, weit davon entfernt war die Grundsätze, in denen er erzogen und gross geworden war, zu verleugnen. Von Zeit zu Zeit handelte er wiederum nach ihnen, gleichsam um das Band, das ihn mit einer grossen Vergangenheit verknüpfte, nicht zerreissen zu lassen. So sehen wir hier den Greis auf die Grundsätze seiner Jugend und seiner männlichen Thätigkeit zurückgreifen.

No. 5. Arie für Bass A-dur $^2/_4$, Allegro, Quartett-Begleitung, 3 Trompeten und Pauken. „*Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui.*“ Ein stolz geformtes und in schwungvoller Kühnheit durchgeführtes Stück; welches insbesondere durch die in beiden Geigen wechselnden Figuren einen hohen Grad von Lebendigkeit erhält. Diese Arie erfordert eine sehr kräftige, bravourmässig ausgebildete Stimme in hoher Lage und einen declamatorischen Vortrag, vermöge dessen der Sänger im Stande ist einzelne Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus dem Streben der Bach'schen Schule nach malerischer Wirkung ergeben.

Man findet hier zugleich ein bemerkenswerthes Beispiel der Art und Weise, in der die Zeit Emanuel Bach's den vorgeschriebenen Gang der Partitur durch das Accompagnement am Flügel illustrirt wissen wollte. Man betrachte die Bezifferung zu dem folgenden unisono artigen Gange der Instrumente und der Gesangsstimme:



Hier ist die harmonische Wirkung im Gegensatz zu der Wirkung des Orchesters allein in das Accompagnement gelegt, ohne dessen Mitwirkung diese Stelle eine gewisse Trockenheit haben würde, die ihr nach der Partitur keineswegs eigen ist.

No. 6: „*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.*“ Duo für Alt und Tenor, Allegretto, A-moll $^4/_4$, 2 Corni in c, Streich-Quartett. Ein etwas langes Stück, aber doch im 1. Theile von anregendem Interesse durch die Gegenwirkung der Triolenfiguren der Violinen gegen die in declamatorisch-melodischem Styl und figurirtem Gesange fortschreitenden Singstimmen, welche wiederum einander concertirend gegenübertreten. Der rhythmische Gang ist hie und da durch die gleichfalls in Triolen übertretende Gegenbewegung der Bratschen und Bässe zweckmässig unterbrochen.

Der 2. Satz „Esurientes“ in F-dur ist einfacher gehalten und konnte in jedem Falle gedrungener gefasst sein.

Diesem Duo schliesst sich No. 7 Arie für Alt (Andante, D-moll ¾, 2 Flaut. trav., Quartetto con sordini. Continuo sempre piano) an, „*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, Sicut locutus est ad patres nostros Abrahae et semini ejus in secula*“, in Styl und Charakter der Arie No. 2 ähnlich. Das in dem reinsten Gefühls-Ausdruck sich bewegende Motiv wird von dem Orchester eingeführt, die breit angelegte Melodie von den Violinen und Flöten in der Octave begleitet. Ungeachtet der Weichheit der Formen trägt dieselbe den Charakter des Declamatorischen. Ungemein schön wirkt deren Wiederholung im Orchester als Nachspiel.

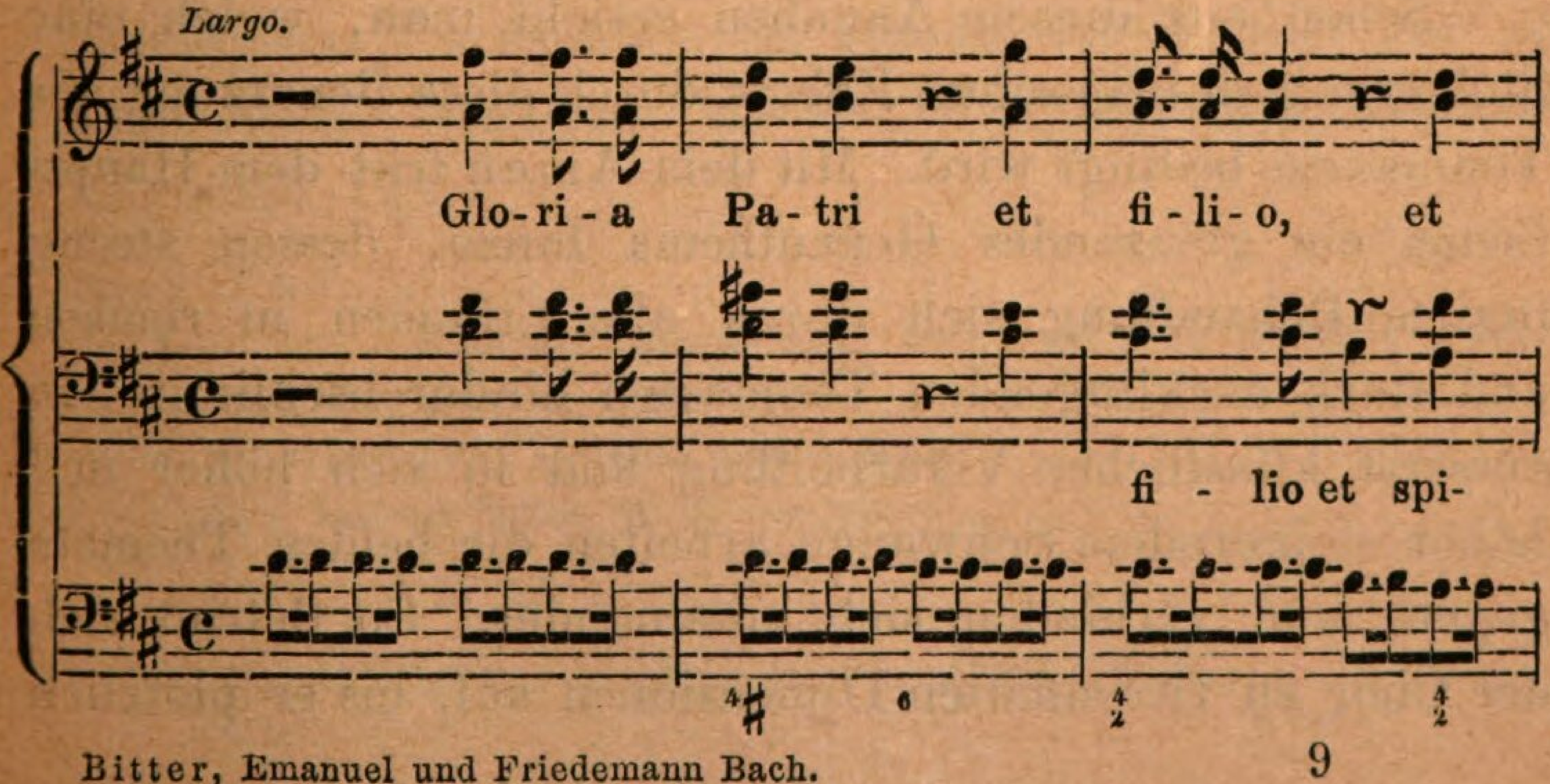
Die bishieher behandelten Nummern des vorliegenden Werks zeigen, mancher Annäherungen in dem Grundcharakter ungeachtet, doch die durchgreifende Verschiedenheit der musikalischen Ziele zwischen Vater und Sohn. Der polyphone Styl, der bei jenem überall in seiner höchsten Strenge festgehalten ist, wird bei diesem durch die Neigung zum Wohlklange, zur melodiösen Rhythmik, zur weicheren Gefühlsrichtung weit überwogen.

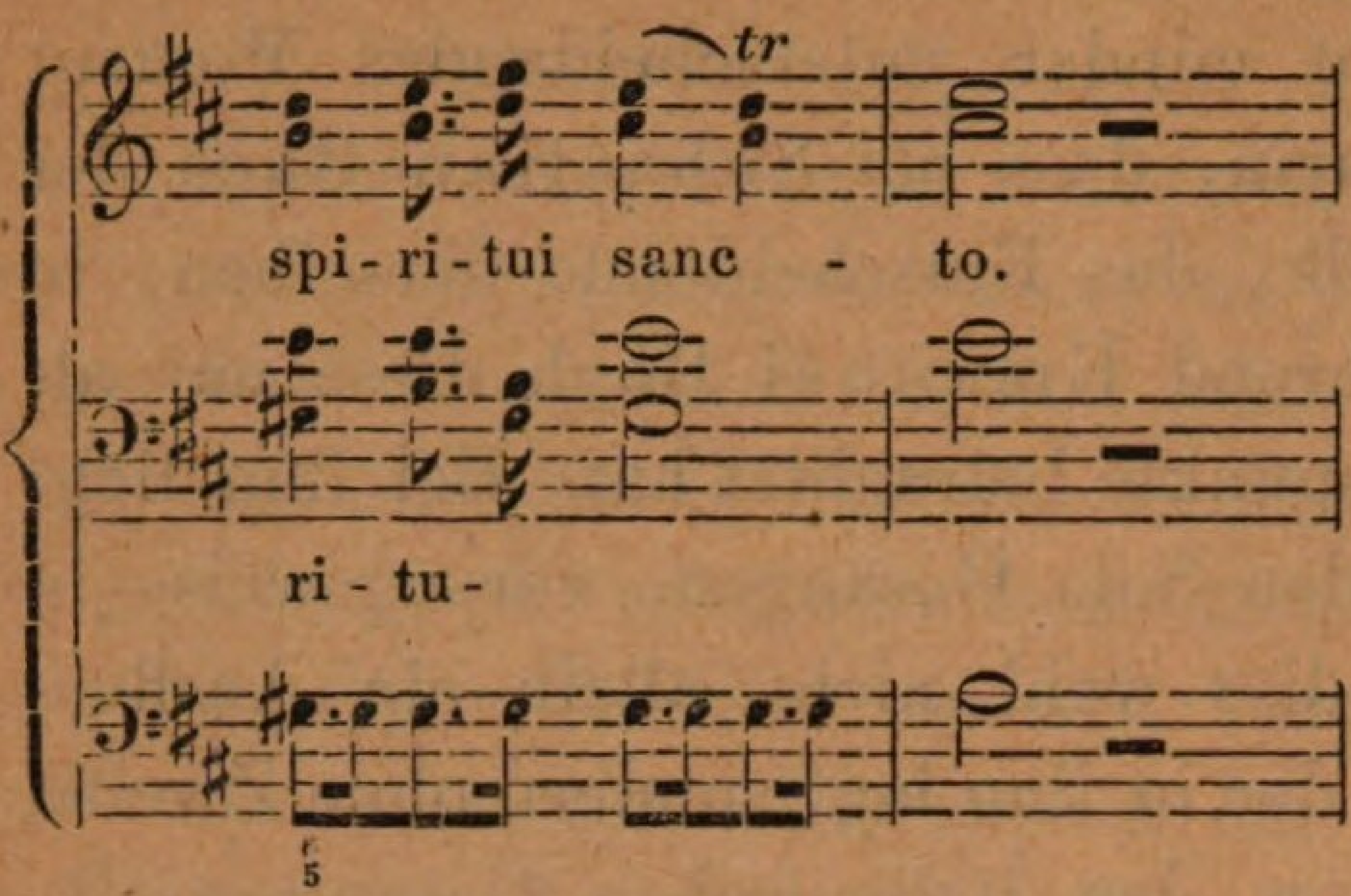
Zum ersten Male tritt hier ein Merkmal des Em. Bach'schen Styls als ein ihm überhaupt eigenthümliches auf, das sich weiterhin als ein Hauptmerkmal seiner Besonderheit zeigt. Es ist dies die vorherrschende Neigung zur Lyrik, zum Gesanglichen, deren Uebergewicht ja auch in seinen Claviercompositionen, zumal der späteren Zeit, unverkennbar ist.

Was das vorliegende Werk von dem seines Vaters vor Allem unterscheidet, ist das Fehlen jenes symbolischen Elements, das in dem Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt. Bei Emanuel Bach findet sich hievon keine Andeutung. Denn die Einführung des Chorals in dem „Misericordia“ kann kaum anders als unter dem Gesichtspunkt einer Nachahmung des „Suscepit Israel“ bei Sebastian Bach betrachtet werden.

Ein anderes nicht minder unterscheidendes Moment beider Werke liegt darin, dass bei Sebastian Bach der Schwerpunkt der Musik, das Entscheidende derselben, in den Chören liegt, während Emanuel Bach diese nur als Ausgangs- und Schlusspunkte betrachtet hat. Bei ihm liegt das Hauptgewicht in den Solo-Gesängen, vorzugsweise in den Arien. Es war dies wohl nicht allein ein Ausfluss des lyrischen Triebes, der in ihm lag, sondern ohne Zweifel auch eine Rückwirkung der italienischen Gesangsmusik, die ihn im Dienste Friedrich's des Grossen so vielfach beschäftigte, und welche auf die melodisch rhythmische Behandlung seiner Arbeiten nicht ohne den grössten Einfluss geblieben ist. So finden sich in dem Magnificat Sebastian's unter 12 Nummern 5 Chöre, zum Theil in gewaltigen Dimensionen, in ziemlich gleichmässiger Vertheilung zwischen die Solosätze eingereiht. Emanuel giebt deren nur drei, einen am Anfang und zwei am Schlusse.

Der vorhin besprochenen Arie No. 7 folgt nämlich zunächst ein Chor (No. 8) „Gloria patri et filio et spiritui sancto“, der nur eine Wiederholung des Eingangschors ist. Der helle jubelnde Klang desselben wirkt dem zarten Gesange der Arie gegenüber mit lebendiger Kraft. Da wo in dem ersten Chore die Stimmen in die Umkehrung des Themas übergehen, bricht der Gesang plötzlich ab und fällt in ein kurzes, kräftiges Largo:





auf welches unmittelbar der fugirte Chor No. 9: „Sicut erat in principio, et nunc et semper, in saecula saeculorum, Amen“ (Allabr. D-dur) mit dem Bassthema einsetzt.

Die Gesangsstimmen, welche dies breite Motiv in ihrer vollen Kraft durchführen, werden durch die nach und nach hinzutretenden Instrumente, von denen die Bratsche mit dem Bass, die beiden Flöten und die 2. Violine mit dem Tenor, die 1. Trompete und das 1. Horn mit dem Alt, und die 2. Trompete, das 2. Horn, die 1. Oboe und die 1. Violine mit dem Sopran gehen, in mehr und mehr sich steigernder Wirkung verstärkt. Vom Eintritt des Alt im 9. Takt geht die Bratsche zu dem Tenor, die 2. Violine mit der 2. Oboe zu dem Alt über. Beim Eintritt des „Amen“ tritt die 3. Trompete mit der Pauke hinzu, so dass von da ab alle Stimmen und das ganze Orchester in Thätigkeit sind.

Schon aus diesen Angaben ersieht man, welch eine Steigerung des Gesammt-Effects durch diese Benutzung der Tonmassen bedingt wird. Mit dem Amen tritt dem Hauptthema ein glänzendes Gegenthema hinzu, dessen streng fugirte Behandlung sich durch alle Stimmen in reichen und stark ausklingenden Tonmassen hindurchschlingt. In äusserst künstlicher Verarbeitung und in sich höher und höher steigerndem Schwunge arbeiten die beiden Themata gegen- und verbinden sich miteinander. So thürmt sich der Chor zu riesenhaften Dimensionen auf, bis er plötzlich

in der Dominante abbricht. Alle Mittel des Glanzes und der Wirkung, welche die Kunst zuliess, sind erschöpft. In einem kurzen contrapunktisch gehaltenen Schlussfall von 8 Takten endet dieser ungeheure Tonsatz und mit ihm das Werk.

Em. Bach hat hier ein Meisterstück polyphoner Schreibart geliefert, wie deren ausser den fugirten Chören seines Vaters nur wenige existiren dürften. Er hat darin gezeigt, dass er die strenge Schule seiner Vorgänger nicht bloss in ihrem ganzen Umfange gründlich durchmessen hatte, sondern dass er sie auch zu beherrschen verstand. Mit diesem „Magnificat" und seinem doppelchörigen „Heilig" würde er sich in die vorderste Reihe der kirchlichen Tonsetzer aller Zeiten gestellt haben, wenn diese Werke nicht in einer gewissen Vereinzelung geblieben wären, durch die ihr Werth nicht gehoben werden konnte.

Eine zweite Kirchen-Musik, im Jahre 1756 entstanden, ist

2. Die Oster-Cantate,

„wovon die Poesie von Herrn Hofprediger Cochius, die Musik von Carl Philipp Emanuel Bachen ist. Beydes im Jahre 1756 verfertiget"[1]).

Aus welcher besonderen Veranlassung diese Cantate entstanden und wie Bach, der zu jener Zeit sonst der geistlichen Musik wenig zugewendet war, zur Composition eines Gedichts veranlasst werden konnte, das keinerlei Anziehungskraft auszuüben im Stande ist, darüber hat sich leider nichts ermitteln lassen. Man betrachte den nachfolgenden Text:

No. 1. Chor.
Gott hat den Herrn auferwecket, und wird auch uns auferwecken.
No. 2. Recit. (secco) Bass.
So wird mein Heiland nun erhöht,
Des Vaters festes Wort besteht.

1) Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der Heil'ge soll nicht die Verwesung sehn,
Er sieht sie nicht. Die Bosheit tödtet ihn,
Die Allmacht spricht: Er muss siegreich auferstehn.

Accomp.

Erstandener Menschen-Sohn,
Nun bleibet dir das Lob der ganzen Schöpfung eigen,
Dich preist, dich betet alles an.
Die Engel, die sich dir anbetend beugen,
Und deren Angesicht vor deines Vaters Thron
Sich demuthsvoll verhüllt, wenn sie das Lob der Gottheit singen,
Die lassen jetzt dies Lied durch alle Himmel dringen.

Arioso.

Der Menschen Heiland lebt!
Lobsingend kommen sie auf Erden,
Um Bote des Triumphs zu werden,
Durch den die finstre Nacht des Todes fällt.
Frohlockend singen sie der neu erlösten Welt,
Dein Heiland lebt. —

Secco.

Erlöste Welt
Verstärke denn ihr Lied durch deine Lieder,
Gieb diese Jubeltöne zwiefach wieder,
Und singe froh Dem, der da lebt.

No. 3. Aria.

Dir sing' ich froh, erstandner Fürst des Lebens,
Dir sei mein ganzes Lob geweiht.
Dich hielt der Tod, das Grab vergebens,
Dein Wort, das der Natur gebeut,
Gebietet auch der Sterblichkeit.

No. 4. Rec. secco (Tenor).

So sei nun, Seele, sei erfreut.
Der Herr der Herrlichkeit,
Hat sich und mich dem Tod entrissen.
Nach so viel Angst, nach so viel Finsternissen,
Mit welchen mich des Todes Furcht bedroht,
Strahlt mir nunmehr der Hoffnung helles Licht.
Besiegter Tod, nun schreckest du mich nicht.
Mein Heiland öffnet sich das Grab,
Verherrlicht gehet er herfür.
O Wort des Trostes und der Freude!
Er öffnet es auch mir!

No. 5. Arioso (Tenor).

Auch ich soll mit dir, mein Jesu, leben.
O Wort, das meinen Geist entzückt,
Der hoffnungsvoll nach jenen Höhen blickt,
Wo Glanz und Herrlichkeit dich, Lebensfürst, umgeben.

Sopran.

Was fühlt mein seel'ger Geist für nie gefühlte Freuden,
Ich sehe schon, die Gräber öffnen sich,
O Majestät, o nie gesehene Pracht!
Verklärter Menschensohn, ich sehe dich!
Du kommst, und jedes Grab weicht deiner Macht!
Du rufst, und jeder Todte wacht.
Welch eine ungezählte Menge
Versammelt sich um Deinen Thron!
Sie füllt den weiten Raum mit Danken und mit Loben,
Sie wird durch einen sanften Zug gehoben,
Sie steigt mit dir in's Heiligthum.

No. 6. Aria. Sopran.

Wie freudig seh ich dir entgegen,
Tag, der die Welt und mich erneut.
Entschlafet ruhig, matte Glieder,
Mein Heiland lebt und weckt mich wieder
Zu sein' und meiner Herrlichkeit.

No. 7. Choral.

Der dritte Vers aus dem Liede:
Heut triumphiret Gottes Sohn.

O süsser Herre, Jesus Christ,
Der du der Sünder Heiland bist,
Führ' uns durch dein' Barmherzigkeit
Mit Freuden in dein' Herrlichkeit!
Hallelujah!

Hier ist, wie man sieht, in grosser Weitschweifigkeit, des Trockenen und Breiten viel gegeben. Dem Gedichte fehlt das für die kirchliche Erbauung so nothwendige Vermittelungs-Glied des Chorals ganz. Die pietistische Anschauung der besonderen Betrachtung im Gegensatze zu dem gottesdienstlichen Zusammenwirken in der Gemeinschaft der Liebe spricht sich in den langen Recitativen, den Arien und in dem Zurücktreten des mehrstimmigen Gesanges deutlich aus. Emanuel Bach war nach allem was von ihm bekannt ist, kein Pietist. Dass er sich für seine erste Arbeit auf dem eigentlich praktisch-kirchlichen Gebiet einen solchen Text wählen konnte, das zeigt, wie wenig er, im Gegensatz zu den Bestrebungen seines Vaters, die Wirkung des kirchlichen Gesanges richtig zu schätzen wusste. Die Einzelnwirkung stand ihm über der nachhaltigen Tiefe des Ein-

drucks. Schon im Magnificat hat sich die erste Spur einer Richtung nach dieser Seite hin gezeigt, welche der Kunst gegenüber im höheren Sinne ohne Berechtigung, aus der sinnlichen Verflachung der Zeit herausgewachsen war. In der vorliegenden Arbeit ging Emanuel Bach auf dieser Bahn einen Schritt weiter, indem er sich von den grossen Errungenschaften seines Vaters entfernte. Nicht als hätte er streng in dessen Schule verbleiben sollen. Wo wäre da der Fortschritt geblieben, dem er zu dienen bestimmt war? Aber jene grossen Principien, die bei Sebastian Bach so in Fleisch und Blut übergegangen waren, dass sie selbst in seinen geringfügigsten Arbeiten aus allen Ecken und Winkeln hervorschauten, hätten auch bei ihm das Streben nach augenblicklichem Erfolge überwiegen, ihn in seiner künstlerischen Entwickelung leiten sollen. Vielleicht wäre er der eignen Zeit weniger gross erschienen, aber die Nachwelt würde dankbarer gegen ihn gewesen sein. Man kann um diese Betrachtungen, welche sich bei dem Studium der Kirchen-Arbeiten Emanuel Bach's immer wieder in den Vorgrund drängen und welche bei Erörterung der grösseren Anzahl von Kirchenwerken, die in Hamburg entstanden sind, einer weiteren Motivirung unterliegen werden, nicht herumkommen. Den Verfasser leitet bei ihrer Aufzeichnung und Wiederholung der Wunsch, dass jüngere Künstlernaturen, wenn ihnen zufällig diese Blätter durch die Hände gehen sollten, an jenem Manne von so seltener Begabung und so aussergewöhnlichem Wissen, der wie wenige berufen war, die höchsten Stufen der Kunst zu erringen, erkennen möchten, wie alles Talent und Wissen, alle Schöpfungskraft und Ideenfülle, wie der Ruhm und die Bewunderung einer langen Generation, wie alles das dem Staube und der Vergänglichkeit anheimfällt, wenn nicht die Reinheit und Grösse der künstlerischen Grundprincipien überall den Griffel führen, bewusst oder unbewusst den Schöpfungen ihren Stempel aufdrücken.

Der Chor No. 1. (Allegro di molto C-dur ¾: 3 Trombe,

Timpani, 2 Oboen, Streich-Quartett beginnt mit einer 30 Takte langen feurigen Einleitung, welche nach Alt-Bach'scher Weise die Hauptmotive enthält. Mit dem zweimaligen Ausrufe „Gott!“ tritt der vierstimmige Chor in den ersten Abschnitt seines melodiös rhythmischen Ganges ein.

Der zweite Satz „Und wird auch uns auferwecken,“ in canonischen Einsätzen beginnend, führt nach wenigen Takten, in denen der Bass sich unter den langgehaltenen, in harmonischem Wechsel geführten Oberstimmen in die Höhe bewegt, zu dem ersten Satze zurück. In seiner Gesammtheit ist der Chor von einer gewissen feierlichen Pracht, die Instrumental-Begleitung sehr bewegt. Die Oboen, hie und da in selbständige Ton-Gänge abweichend, verstärken meist die Melodie. Die Trompeten und die Pauke sind lebhaft beschäftigt.

Das bei dem Recitativ Nro. 2. eintretende Accompagnement in A-moll enthält eine interessante Begleitungsfigur der Violinen, welche bei den Worten



auf bezeichnende Weise in harpeggirende jubelnde Gänge übergehen.

Sehr schön ist der Abbruch des Accompagnements zu dem Secco-Recitativ bei den Worten „Erlöste Welt,“ auf welches der Gesang der Arie (C-dur $^3/_4$, Allegro mit Quartett-Begleitung) Nro. 3. an die obigen Worte anklingend,



mit der an das Accompagnement des vorhergehenden Recitativs erinnernden Violin-Begleitung ohne Vorspiel eintritt.

Nach diesen Andeutungen würde man in dieser Arie ein Stück von interessanter Bedeutung erwarten müssen.

Dieselbe ist im ersten Satze melodisch gehalten, die Motive oft wiederkehrend in lebhafter Coloratur, die Violin-Begleitung mit der Stimme concertirend und den Charakter der Passagen des Accompagnements-Recitativs nicht verlassend. Der Mittelsatz „Dich hält der Tod“ etc. ist dagegen breit und ohne Interesse. Das Ganze der Arie erinnert in der Form und Weise an Sebastian Bach's Arien, ohne dessen anregende Eigenthümlichkeit zu zeigen und ohne die alte Form durch Neuheit und Reiz der Gedanken zu beleben.

Höher steht das auf das Secco-Recitativ des Tenor „So sei nun Seele“ unter Nro. 5. eintretende Arioso (Largo, G-moll, $^4/_4$), dessen Cantilene in ähnlicher Weise wie in den begleiteten Recitativen der Sebast. Bach'schen Matthäus-Passion gehalten ist und von Emanuel Bach's besonderer Gabe der Melodik im lyrischen Styl Zeugniss ablegt. Dieses Arioso geht weiterhin in ein Sopran-Recitativ mit Accompagnement über. Mit den Worten „Welch' eine ungezählte Menge“ beginnen die Streich-Instrumente in $^1/_{16}$ Noten gebrochene Accorde, die sich mit der recitativischen Declamation fortbewegen, während die Orgel die Töne des Grundbasses überall so lange aushält, bis der Harmonien-Wechsel eintritt. Das Recitativ gewinnt hiedurch ein phantastisch lebendiges Colorit, das die gewöhnlichen Grenzen der hergebrachten Formen überragt.

Dagegen fällt die Arie Nro. 6. Andante für Sopran, C-dur $^3/_4$, 2 Flöten, Quartett mit Sordinen, in die interessenlose breite Behandlung der alten Arien-Form zurück und erreicht im Inhalt die Arie Nro. 3. keineswegs. Den Schluss bildet Choral Nro. 7. „Heut' triumphiret Gottes Sohn“, der aus Sebastian Bach's Chorälen (Nro. 79. der 2. Ausgabe) unverändert übernommen ist Es scheint, dass Emanuel Bach für den Schluss kein grössere Wirkung schaffen zu können glaubte als dadurch, dass er auf eine Arbeit seines Vaters zurückgriff.

Die vorliegende Musik repräsentirt wesentlich die

alte Form der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's, ohne dass zugleich deren Inhalt mitgegeben wurde. Was jener für die Kirchen-Gemeinde vorzugsweise geeignet erachtete, Choral und Chor, sind hier nur in geringem Maasse vertreten. Was äusserlich unterhalten, reizen, bestechen konnte, die Arie und der Gesang im Allgemeinen, überwiegt, ohne dass der Ernst, die Grösse und Würde der älteren Schule darin erkennbar wäre. Mit dieser Cantate in der Hand als Empfehlungsbrief würde Emanuel Bach, ungeachtet des Schönen, was in derselben anzuerkennen ist, schwerlich den Weg der Unsterblichkeit gefunden haben. Sieben Jahre lagen zwischen ihr und dem Magnificat. Ein Fortschritt lässt sich hier nicht erkennen. Es war die von der Opernbühne in die Kirche versetzte Lyrik, die an die Stelle der alten Würde, Kraft und Erhabenheit getreten war. Auf diesem falschen Wege schritt Emanuel Bach fort, als er in der Stellung als Musikdirector zu Hamburg berufen wurde, für die Kirche zu arbeiten.

Von einem dritten, in Berlin componirten Kirchenstücke, einer Trauungs-Cantate aus dem Jahre 1765, ist Näheres nicht bekannt.

E. Die weltlichen und geistlichen Lieder.

Von dem Magnificat aus entwickelte sich Bach's Thätigkeit nicht allein für die spätere Ausdehnung der Kirchencompositionen, sondern wesentlich auch für den Einzelngesang in dem deutschen Liede. Man begegnet in den Urtheilen über ihn vielfach der Ansicht, dass er kein Talent und Interesse für den Gesang gehabt habe. Selbst Reichardt, der doch im Jahre 1773 mit grossem Enthusiasmus einige seiner mittelmässigen Arien aus den Israeliten in der Wüste für grosse Meisterstücke erklärt hatte, liess nach Bach's Tode[1]) von ihm drucken,

[1]) Musik. Almanach v. 1766.

dass er in seinen Gesangs-Werken mehr als ein grosser Instrumental-Componist zu betrachten sei, „welchem Studium der Sprache und Poesie, feines tiefes Gefühl und der aus ganzer Bildung des inneren Menschen hervorgehende Geschmack für das hoch einfache Schöne mangle.“ Alles dies ist falsch. Grade die innere Bildung Bach's, sein reger Sinn für die edlen poetischen Erscheinungen in seiner Zeit, der harmonische Geschmack der in ihm lebte, waren es, vermöge deren er ein Gebiet beschreiten konnte, auf dessen wenig betretener Bahn er neue Kunstformen erstehen liess.

In seinem Entwickelungs-Gange lag vor Allem das Talent für den einfachen Gesang. Wie er es als seine besondere Aufgabe betrachtete, für die Instrumental-Musik sangbar zu schreiben, weil er dadurch rühren, ergreifen wollte, so war die Cultur der Melodie seiner Besonderheit gemäss. Desshalb war er bemüht, ihr das Barocke, Herbe, Ungefügige, das sie aus der contrapunktischen Schule überkommen hatte, abzustreifen. Der italienische Gesangsstyl, den er in Berlin kennen gelernt hatte, war an ihm nicht ohne Wirkung vorübergegangen. Graun und Hasse, deren Compositionen bei König Friedrich vorzugsweise in Gunst standen, waren grosse Meister in den Kunstformen, die den Gesang als solchen zur Geltung brachten.

In seiner frühesten Jugend hatte Bach wohl einige Arien gesetzt. Von grösseren Gesangswerken aus älterer Zeit ist aber nichts von ihm bekannt geworden. Seine weiteren Arbeiten bis zum Jahre 1749 umfassen vielmehr lediglich das Feld der Instrumental-Composition. In dem gedachten Jahre erschien das Magnificat mit seinen überaus gesangvollen Solosätzen. Vier Jahre später, 1753, begegnen wir den ersten deutschen Liedern Em. Bach's in einer Sammlung (Berlin bei Birnstiel) unter dem Titel:

„*Oden mit Melodien*“,

von denen die drei Nummern:

10. „Sie fliehet fort“, von Kleist,
14. „Dass ich bey meiner Lust durch keinen Zwang mich quäle“,
18. „Den flüchtigen Tagen wehrt keine Gewalt“, von Gleim,

aus seiner Feder sind. Sonst finden sich darin noch Lieder von Agricola, Graun, Nichelmann, Quantz, F. Benda, Telemann und J. J. Graun. Im zweiten Theile ist No. 3 von Bach.

Diese Oden waren so schnell vergriffen, dass im Jahre 1754 eine neue Auflage gedruckt werden musste[1]). „Sie hielten, wie Marpurg von ihnen sagt, das Mittel zwischen dem gekräuselten und zu glatten Styl und waren dem Inhalte der wohlgewählten Poesien angemessen, bey welchen man weder erröthen noch gähnen durfte!“

Im Jahre 1756 erschienen bei Breitkopf in Leipzig

Berlinische Oden mit Melodien,

wovon die Nummern 11. 17. 21 des ersten und 4 und 6 des zweiten (erst 1759 erschienenen) Theils ihm angehören.

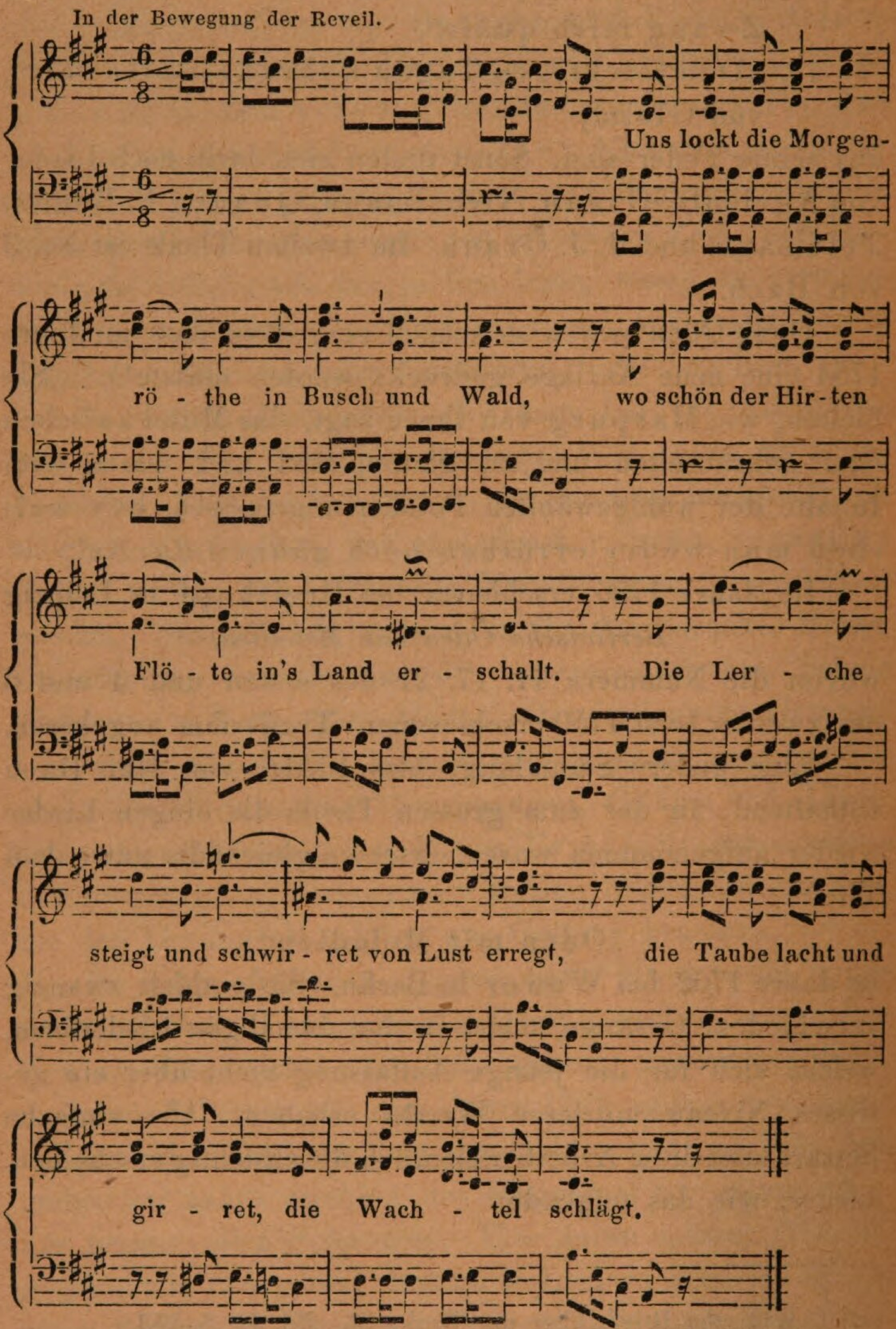
Eine andere Sammlung, blos Lieder von Em. Bach enthaltend, in der zum grossen Theile die obigen Lieder wieder aufgenommen waren, erschien gleichfalls unter dem Titel:

„Oden mit Melodien“

im Jahre 1762 bei Wewer in Berlin. Sie enthielt zwanzig verschiedene Gesänge, meist in der damaligen Liederform, welche sich für die jetzige Auffassung nicht über ein gewisses Niveau mittleren Werths erheben. Die einfache Setzart lässt diese Arbeiten ziemlich durchsichtig erscheinen. Lieder, wie das folgende:

[1]) Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. I. S. 243.

Der Morgen.



sind zwar noch sehr viel später, zumal als sogenannte Jagdlieder in Melodie und Rhythmus hundertfach wiederholt worden; aber den ungeheuren Forttschritt, den das

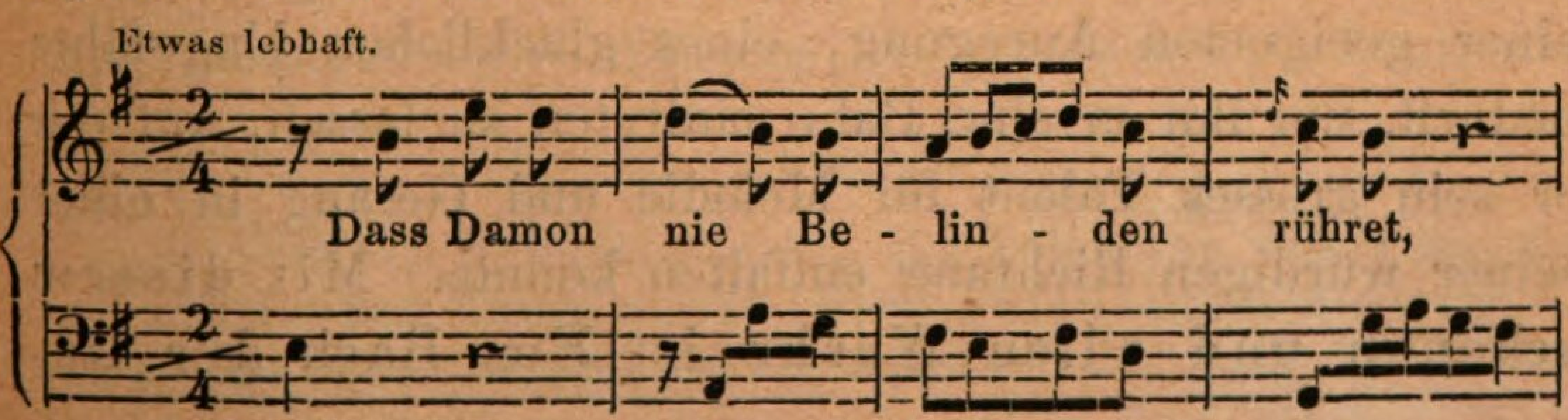
deutsche Lied Em. Bach verdankt, lassen sie doch nicht entfernt ahnen.

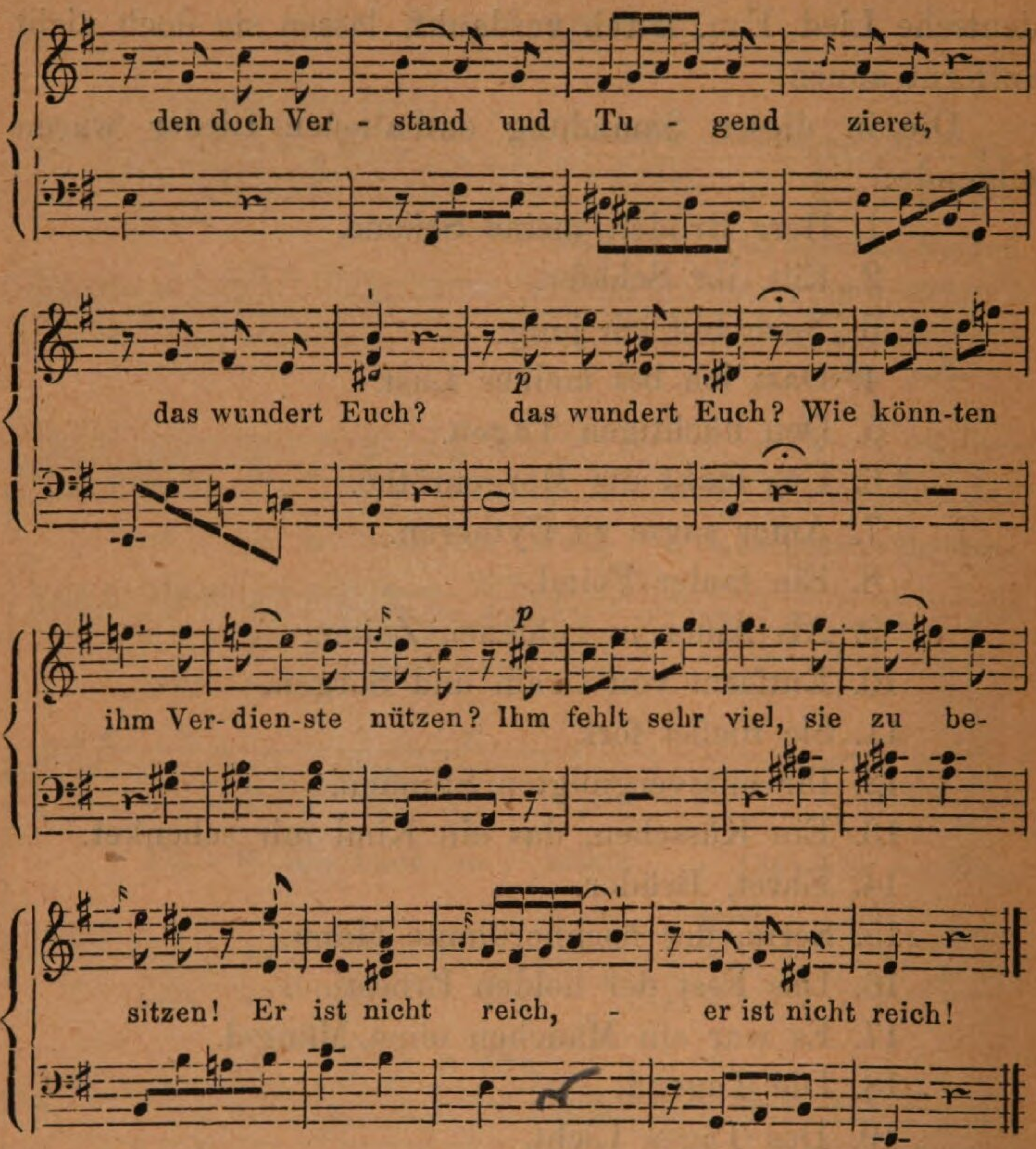
Die in dieser Sammlung enthaltenen Lieder waren folgende:

1. Herr Bruder, meine Schöne.
2. Eilt, ihr Schäfer.
3. Noch bin ich jung.
4. Dass ich bei meiner Lust.
5. Den flüchtigen Tagen.
6. Uns ~~lenkt~~ die Morgenröthe. lockt
7. Amor sagte zu Cytheren.
8. Ein fauler Feind.
9. Als Amor in goldenen Zeiten.
10. Entfernt von Gram und Sorgen.
11. Sie fliehet fort.
12. Ihr missvergnügten Stunden.
13. Ein Küsschen, das ein Kind mir schenket.
14. Ehret, Brüder.
15. Serin, der hochberühmte Mann.
16. Das Fest der holden Ernestine.
17. Es war ein Mädchen ohne Mängel.
18. Die Tugend.
19. Des Tages Licht.
20. Heraus aus deiner Wolfesgruft.

Einige Lieder ähnlicher Art erschienen später unter der Bezeichnung „Sing-Oden“ unter den 1766 zu Berlin herausgekommenen Clavierstücken verschiedener Art.

In diesen ist bereits ein Fortschritt zum spezielleren Ausdruck bemerkbar. Es möge eines von ihnen folgen, welches die geistvolle Art, in der Bach selbst so nichtssagende Texte zu behandeln wusste, erkennen lässt:





Alle diese mehr oder weniger vereinzelten Versuche würden wohl ohne Bedeutung geblieben sein, wenn es nicht die deutsche Literatur gewesen wäre, die Em. Bach in einer ihrer edelsten Blüthen zu Hilfe kam. Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben. Noch in demselben Jahre waren sie von Bach in Musik gesetzt und kamen 1758 bei G. L. Winter in Berlin heraus. Es hatte nur einer geeigneten Anregung, eines glücklicheu Ungefährs bedurft, um ihn in eine Bahn eintreten zu lassen, auf der er sein grosses Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Richtung entfalten konnte. Mit diesem schönen und edlen Werke ist Em. Bach der Be-

gründer und Schöpfer des deutschen Liedes in seiner jetzigen Bedeutung geworden.

Die Composition weltlicher Lieder, d. h. solcher, welche nicht unmittelbar den Beruf hatten, der Kirche als Choräle zu dienen, war von den Musik- und anderen Gelehrten jener Zeit mit überwiegender Geringschätzung betrachtet worden. Dass die ersten Versuche in dieser Richtung zum nicht geringen Theile anonym erschienen, ist nicht ohne Bedeutung. Freilich findet man auch in den Liedern selbst der besseren Tonsetzer zu altmodischen, der Zopfperiode der deutschen Literatur angehörigen Texten noch lange Zeit hindurch jenen steifen Charakter, der, durch die Kindheit der Musikform begründet, Melodie ohne Leben und Wärme, Begleitung ohne harmonischen und charakterischen Zusammenhang mit dem Inhalte des Liedes gab.

Es muss als ein besonderes Verdienst der Berliner Schule gerühmt werden, dass sie zuerst dem Liede eine specielle Aufmerksamkeit widmete. Em. Bach, beide Graun, Kirnberger, Agricola, Nichelmann, Quantz, Marpurg und Fasch scheuten sich nicht, dem alten Vorurtheile entgegen einfache Melodien in der bezeichneten Manier, zu einfachen hie und da bezifferten Bässen zu setzen [1]. Freilich war die Melodie eben ohne Tiefe und Inhalt, ohne Verschmelzung mit dem begleitenden Clavier. Es waren rhythmische Gesänge zu allerhand Worten, die ebensogut auch auf andere Texte hätten gesungen werden können und kaum einem anderen Zwecke dienen konnten und sollten, als dem Dilettantismus jener Tage. Zwar hatten Emanuel Bach, Graun und Kirnberger den Versuch gemacht, über das Maass des Hergebrachten hinaus ansprechendere Formen, inhaltsvollere Gedanken in

[1] Auch von Sebastian Bach und Telemann wissen wir, dass sie zu ihrer Zeit Lieder gesetzt haben. Friedemann Bach hat sich zu solcher Niedrigkeit nie herabgelassen.

das Lied zu legen. Aber es waren eben vor Allem die Dichtungen, welche fehlten.

Wohl hätte die schöne Rückwirkung, welche die zur Blüthe aufschwellende Volkspoesie auf die musikalische Behandlung dieser Kunstform hätte ausüben können, der innere Zusammenhang zwischen beiden schon früher erkennbar werden sollen, jener Volkspoesie, mit der Bürger, Hagedorn, Gleim, Herder, Claudius, Hölty, Uz, Voss, Overbeck und Andere das deutsche Publikum zu beschenken begonnen hatten. Ihre Gedichte waren mit Begierde und Beifall aufgenommen, gelesen, gelernt, gesungen worden. Aber diese Lieder selbst gehörten noch ihrer Zeit an. So viel Schönes, Anregendes sie boten, es fehlte ihnen das Eine, das ihrer Verwendbarkeit für die Musik nothwendig war: die Allgemeinheit des poetischen Gehalts, der auf Alle gleichmässig wirken konnte, aber auch zugleich dahin drängte, der darauf verwendeten Musik den Stempel innerlicher Besonderheit zu verleihen. Die Zeit, von der hier die Rede ist, war eben noch eine nach Ständen und Vorurtheilen vielfach zerklüftete, auf dem Gebiete der inneren Bildung und der socialen Stellung zahlreiche Abstufungen und Trennungen zeigend. Und dies sprach sich theils in dem Gehalt der Lieder, theils in der Art und Weise aus, wie diese von den verschiedenen Klassen, auf die sie zu wirken bestimmt waren oder überhaupt wirken konnten, aufgenommen wurden. Jeder Stand suchte sich aus der neu aufsprossenden Poesie jener Tage einzeln heraus, was ihm zusagte.

Konnte da die Musik, welche den Inhalt verallgemeinern sollte, anders als nur ganz oberflächlich verfahren? Konnte sie gleichzeitig die Melodie und deren harmonische Unterlage für ein Publikum individualisiren, das sie zum einen Theil nicht verstanden, zum anderen Theile nicht gemocht haben würde?

Anders stand es mit dem geistlichen Liede, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in grösserer Reife

und Gediegenheit auftrat. Der geistliche Stand, das höhere und niedere Bürgerthum, derjenige Theil des Adels, der von der religiösen Zerfahrenheit der Zeit unberührt geblieben war, standen zu diesen Dichtungen in einem unmittelbaren Verständniss, drangen mit Lebhaftigkeit in deren inneren Kern ein. Der Antheil, den sie an der geistlichen Liederpoesie zu nehmen begannen, wirkte auf den Adel und die Fruchtbarkeit der dahin gerichteten Bestrebungen zurück, in denen Gellert, die Stolberg, Klopstock, Cramer, Münter, Sturm und Andere mit so vieler Liebe und Begeisterung thätig waren.

Von diesem Gesichtspunkt aus muss man das Erscheinen der geistlichen Lieder Gellert's betrachten. Die Allgemeinheit der in ihnen niedergelegten Poesie, ihre tiefe Innerlichkeit und fromme Zuversicht, ihre jedem christlichen Herzen gleich zugängliche Stimmung heben sie, mancher einseitigen, zum Theil hyperorthodoxen Seiten ungeachtet über die Vergänglichkeit des hin- und herschwankenden Modegeschmacks hinaus, dem so viele ihrer weltlichen Zeitgenossen zum Opfer fallen mussten.

Bach war es, der sich ihrer, der erste in seiner Zeit, mit richtigem Blicke bemächtigt hat. Durch die Musik geschmückt, verschönt, wollte er sie in noch weitere Kreise hineintragen. Dass er so handelte, zeugt von seiner grossen Begabung für den künstlerischen Fortschritt. Was er in diesem ersten Ergreifen eines ganz neuen Kunstzweiges geleistet hat, stellt ihn in die Reihe der grossen Erscheinungen, durch welche die Kunstgeschichte in ihrer stetigen Entwickelung gefördert worden ist. Der Dank, den die Nachwelt grossen Männern verschuldet, bemisst sich nicht nach der Frage: Ob, wenn sie nicht gewesen wären, irgend ein anderer an ihrer Stelle das Nämliche geleistet haben würde? Ihre Anerkennung bindet sich an Thatsachen und nicht an Voraussetzungen.

Gern mag zugegeben werden, was eine spätere Zeit

an seinen Liedern zu tadeln gefunden hat, dass er des Wortausdrucks nicht völlig Herr geworden ist. Dies ist der schwache Punkt, der dem deutschen Liede noch bis in das jetzige Jahrhundert hinein gefolgt ist, obschon der gewaltige Fortschritt in der Poesie zu einer eingehenderen Prägnanz der Melodien hätte auffordern können. Dass Bach den Mangel, der hierin lag, wohl gefühlt hat, wird man weiterhin sehen. Die Wahrheit der Gesammtstimmung aber, wie sie sich in der neu geschaffenen Gesangsform im Allgemeinen ausdrückte und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende Erscheinung, die vor Bach noch nicht beobachtet worden war.

Das religiöse Lied, mit dem er den Boden dieser neuen Stimmungs-Bilder betrat, war seinem Streben und Charakter günstig. Ihm hat er sich daher auch mit besonderer Vorliebe zugewendet. Das weltliche Lied beschäftigte ihn nur noch nebenbei. Seine Lieder „Für das Herz“ bekunden erst in ihren allerletzten Ausgängen, hart am Ende seines langen Lebens einen bemerkbaren Fortschritt. Mit den geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er uns die schöne Gabe des deutschen Liedes in unser dankbares Jahrhundert hinübergereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen als solche hier vorzugsweise seine nächsten Nachfolger Reichardt und Schulz genannt werden) unmittelbar nach ihm geschaffen haben, geschah in der von ihm gegebenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain. Er verliess die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie, stellte sie selbständig in den Charakter des Gedichts und gab ihr eine bestimmt geformte harmonische Begleitung.

In dieser Thatsache liegt der Wendepunkt, den das deutsche Lied durch ihn genommen hat. Em. Bach hatte das volle Bewusstsein, mit der Composition der Gellert'schen Lieder etwas Bedeutsames geleistet zu haben.

In der Vorrede, mit der er deren Herausgabe begleitet, sagt er:

„Es würde überflüssig sein, zum Lobe des berühmten Herrn Verfassers dieser Lieder etwas anzuführen, da der allgemeine Beifall, den seine Arbeiten überhaupt erhalten haben, viel zu bekannt ist. Absonderlich kann man ihm für die Mittheilung dieser Sammlung nicht genug danken, weil man von dem ausnehmenden Nutzen, welchen er dadurch gestiftet hat, vollkommen überzeugt ist. Ich für mein Theil bin von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, wovon diese Lieder voll sind, dergestalt durchdrungen worden, dass ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodien zu setzen. Man weiss, dass Lehroden zur Musik nicht so bequem sind, als Lieder für das Herz; jedoch wenn die ersteren so schön sind, wie sie Herr Gellert machet, so empfindet man einen angenehmen Beruf bey sich, alles mögliche beizutragen, damit die Absicht, in der sie gemacht sind, erleichtert und folglich der Nutzen davon allgemeiner werde.

Diese fromme Absicht ist es ganz allein, welche diese Melodien veranlasst hat. Ich habe besonders denen Liebhabern der Musik diese Lieder gemeinnütziger machen und ihnen dadurch Gelegenheit geben wollen sich zu erbauen.

Bey Verfertigung der Melodien habe ich so viel als möglich auf das ganze Lied gesehen. Ich sage, so viel als möglich, weil keinem Tonverständigen unwissend sein kann, dass man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe gesungen wird, nicht zu viel fordern müsse, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen, der ein- und mehrsylbigen Wörter, oft auch der Materie u. s. w. in dem musikalischen Ausdrucke einen grossen Unterschied machet. Man wird aus meiner Arbeit ersehen, dass ich auf verschiedene Art vielen dergleichen Ungleichheiten auszuweichen gesucht habe.

Ich habe meinen Melodien die nöthigen Harmonien und Manieren beigefügt. Auf diese Art habe ich sie der Wilkür eines steifen Generalbassspielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich auch als Handstücke brauchen, da die Singstimme allezeit in der Höhe liegt, so werden ungeübte Hälse dadurch eine grosse Erleichterung spüren.

Ich lief're sie in der Ordnung, in der ich sie geschrieben habe. Bey einem Paar Liedern habe ich zur Veränderung ein angenommenes Thema mit eingemischt; hoffentlich wird dieser Umstand ebensowenig anstössig seyn, als bei ausgeführten Chorälen, wo er noch weit öfterer vorkommt. Die Melodien, worüber man die Wörter lebhaft, munter und dergl. antrifft, erfordern eine mässige Geschwindigkeit; widrigenfalls kann man gar leicht in einen frechen Ausdruck verfallen, wobey man vergisst, dass man geistliche Lieder vor sich hat.

Zuletzt wünsche ich mir auch bey diesen Versuchen den Beyfall,

womit Kenner meine bisherigen Arbeiten beehrt haben, und will mich glücklich schätzen, wenn ich meine gute Absichten erreicht habe.

Berlin, den 1. Februar 1758.

C. P. E. Bach."

Hieraus ergiebt sich vor Allem, dass diese Lieder ihre Entstehung keinem anderen Motive zu verdanken haben, als der Bewunderung und dem hohen Werthe, welche Bach den Gellert'schen Gedichten beimass. Die fromme Religiosität, die in ihnen lag, hatte offenbar in seinem Innern einen verwandten Ton anklingen lassen. Die Traditionen seiner Jugend, seiner Familie wurzelten in den Betrachtungen religiösen Inhalts, in der Uebung der alten Sitte, die den Choral zum Mittel- und Ausgangspunkt der Musik gemacht hatte. So hatte er seine Kunst gelernt, geübt, verehrt. War er selbst auch aus den Anschauungen einer der Kirche und ihrem Dienste geweihten Kunstübung herausgetreten, so lebten die Keime dieser Bestrebungen doch noch tief in ihm. Darum hatte er den Nutzen jener schönen Dichtungen allgemeiner machen wollen; darum hatte er sie alle componirt. Dies ist bedeutsam für die Zeit, in der das Bedürfniss der häuslichen Andachten noch nicht ganz verloren gegangen war. Bach verbirgt sich dabei nicht, „dass die geistlichen Lieder dem Gesange weniger bequem seien, als die Lieder für das Herz." Mit anderen Worten: die sentimentale Richtung hatte auch schon zur Zeit jenes ersten Uranfangs für das Lied ihre weitgreifende Wirkung geübt. Dennoch liess er sich nicht abhalten, ihr diese seine ernsteren Tondichtungen gegenüberzustellen. Es war eben der Drang des Berufs, den er in sich fühlte, ein Beruf, der sicher seine Früchte getragen hat.

Eine andere nicht weniger interessante Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt ist die, dass Bach schon damals sehr wohl die Uebelstände gefühlt hat, mit welchen das Lied zu kämpfen hatte, wenn alle Strophen eines Gedichts nach einer und derselben Melodie gesungen werden mussten. Er hatte „auf das ganze Lied"

sehen müssen. Hiedurch war ihm der Wortlaut im Einzelnen in die zweite Linie getreten. Es ist bemerkenswerth, dass er diesen Uebelstand, den E. Schneider[1]) gerade an seinen Gellert'schen Lieder so streng tadelt, so bestimmt als solchen signalisirt hat.

Die Frage liegt nahe, warum ein so genialer Musiker wie er es war, nicht dadurch auf den Gedanken gebracht worden ist, die Lieder durchzucomponiren? Denn dass die Strophenform dem grossen Inhalt der Texte gegenüber oft sehr eng war, ist nicht zu verkennen. Aber die Kunst Lieder zu setzen, war eben noch gar jung. Bach hatte ihr auf die Beine geholfen, sie frei und fest gehen gelehrt. Berge zu ersteigen, steile Höhen zu erklimmen, dazu war sie noch nicht kräftig genug. Dennoch war es eben Em. Bach, der weiterhin auch über diese Grenze fortstieg und mit durchcomponirten Liedern geistlichen und weltlichen Inhalts die einmal beschrittene Bahn erweiterte.

Er setzt endlich ausdrücklich hinzu, dass „er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer General-Bassspieler zu überlassen.“ Bis dahin waren die Lieder nur mit dem bezifferten oder unbezifferten Bass gesetzt worden. Was der Accompagnist aus der Begleitung weiter machen wollte, war seine Sache. Bach hatte auch hier zuerst richtig erkannt, welchen Werth gerade für das Lied eine ihm angemessene Begleitung haben, wie sehr der Eindruck auf den Zuhörerkreis davon abhängig sein musste, dass diese Begleitung nicht bloss der Melodie die generalbassmässige Harmonie geben, sondern dass sie auch den Charakter des Liedes heben und verstärken könne. Er hat grade mit dieser Neuerung (denn eine solche war es und als solche bezeichnet er sie selbst) den Boden des modernen Liedes betreten. Mit Recht sagt E. Schneider[2]) hierüber: „durch solche

1) Das musikalische Lied. III. S. 214.
2) Ebendort, Band III. S. 215.

Mittel stellt er die lyrischen Höhepunkte in das möglichst helle Licht und giebt den wechselnden Gemüthsstimmungen, dem Leidenschaftlichen, dem Majestätischen, dem Zarten, dem Klagenden das angemessene Colorit.“

Freilich war in der Begleitung zu seinen Liedern deren harmonische Ausfüllung ebenso wenig gegeben, als in seinen Sonaten. Diese muss vielmehr hinzugesetzt werden, wie dies auch dort geschehen muss. Er war zu sehr gewohnt, vieles als selbstverständlich vorauszusetzen, was wir jetzt schwarz auf weiss vor uns zu sehen verlangen, als dass er da, wo in der Harmonie an sich nicht mehr gefehlt werden konnte, diese in ihrer ganzen Vollständigkeit geben zu müssen geglaubt hätte. Man darf diesen Umstand bei der Beurtheilung dieser Lieder nicht übersehen, weil die Begleitung sonst magerer und dünner erscheint, als dies sein darf und als es bei der Vollstimmigkeit, mit der die alte Schule vermöge des Accompagnements selbst ihre einfachsten Stücke zu hören gewohnt war, gemeint sein konnte.

Was die Manieren betrifft, so bestehen diese meistens in den Vorhalten, hie und da in Melismen. Auch in dieser Hinsicht war früher das Meiste den Sängern überlassen gewesen. In der Oper wurde der Missbrauch den man mit der Verzierung der Arien trieb, noch lange fortgeschleppt. Für das Clavier hatte Sebastian Bach zuerst die Manieren, welche er für zulässig oder nothwendig hielt, nicht ohne heftigen Widerspruch zu finden, vorgeschrieben. In dem einfachen Liede war freilich der Spielraum für Verzierungen geringer als in der Arie und in anderen Tonstücken. Um so störender konnte deren unpassende Anwendung werden.

Die Melismen wurden im vorigen Jahrhundert als der wahre und höchste Schmuck für Arie und Lied angesehen. Noch Nägeli sagt von ihnen[1]): „Jedes gut ange-

[1]) Leipz. Allg. Mus.-Z. Jahrg. 19. S. 764.

brachte Melisma, auch nur von zwei, drei oder vier Tönen, ist in der Liederkunst eine Perle, die gleichsam an einer goldenen Kette hängt.“ Er fügt hinzu: „Emanuel Bach hat sie am ausdruckvollsten und zugleich zwanglosesten in die Form der Lieder verwebt. In seinen Compositionen zu Cramer's Psalmen und Sturm's Gedichten finden sich mitunter Melismen, die ein wahrer Perlenschmuck sind.“ Wenn dies als richtig bestätigt werden darf, so muss auch hinzugefügt werden, dass Bach in der Anwendung dieser Verzierungen vorsichtig und mässig gewesen ist, und dass dieselben, zumal in den Gellert'schen Liedern, nur selten vorkommen.

Diese Lieder aber sind selbst einer Schnur von Perlen edelster Art zu vergleichen. Ihr tiefer Inhalt und die Schönheit und Abrundung ihrer Form bewähren noch jetzt, nachdem 110 Jahre glanzvoller und grossartiger Vervollkommnung seit ihrem Entstehen dahingegangen sind, ihre Probehaltigkeit. Nur wenige aus der reichen Sammlung von 54 Liedern könnten als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden. Die meisten sind in Melodie, Declamation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck, dabei von einer Einfachheit und Natürlichkeit, die in Erstaunen setzt.

Sollte Einzelnes besonders hervorgehoben werden, so würden zu bezeichnen sein:

Das Abendlied: Für alle Güte sei gepreisst; Geduld: Ein Herz, o Gott; Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Gottes Grösse in der Natur;

Es mögen ferner erwähnt werden:

Güte Gottes; Das Passions-Lied: Erforsche mich, erfahre; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen; Das Gebet: Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen; Trost: Du klagst, o Christ; Preis des Schöpfers: Wenn ich, o Schöpfer, Deine Macht; Busslied; ferner die Warnung vor der Wollust: Der Wollust Reiz zu widerstreben. Abendlied: Herr, der Du mir

das Leben. Das natürliche Verderben: Wer bin ich von Natur? Weihnachtslied: Das ist der Tag, den Gott gemacht; Am neuen Jahr: Er ruft der Sonn'; Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand, mein Glück; Vertrauen auf Gott: Auf Gott und nicht auf meinen Rath; Kampf der Tugend: Oft klagt mein Herz.

Die Gellert'schen Lieder sind nach jener Zeit oft genug von Neuem componirt worden, von Niemandem mit gleichem Glück und gleicher Hingabe. Das Publikum erwies ihnen die gebührende Aufmerksamkeit. Noch bei Lebzeiten Bach's, im Jahre 1784, erschien die fünfte Auflage[1]). Beethoven hat etwa fünfzig Jahre später sechs Lieder aus derselben Sammlung gesetzt, und zwar:

Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Liebe des Nächsten: So jemand spricht, ich liebe Gott; Vom Tode: Meine Lebenszeit verstreicht; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes; Gottes Macht: Gott ist mein Lied; Busslied: An Dir allein, an Dir hab' ich gesündigt.

Wer kennt diese herrlichen Gesänge nicht? Wäre es nützlich, der Kunst förderlich, zwischen ihnen und den Melodien Emanuel Bach's eine Paralelle zu ziehen? Bach hat mit diesen geschaffen, was Beethoven fertig vorgefunden, mit seinem schöpferischen reichen Geiste ausgebaut hat. Was jener mit seinen Liedern wollte, das hat er in seiner Vorrede klar und bestimmt gesagt und ebenso klar und bestimmt geleistet. Beethoven hat die Aufgabe nach seiner Besonderheit aufgefasst und seine Gesänge in grossem, dramatisch ausgeprägten Charakter dargestellt. Nicht häusliche Andacht, fromme Versenkung in die Aufgaben des Christenthums sollten damit gefördert werden: sie sind für Sänger von hoher Begabung und von grossen Stimm-Mitteln geschrieben. Wenn man ihnen Be-

[1]) Eine Auswahl dieser Lieder ist kürzlich bei Simrock in Berlin herausgegeben worden.

wunderung nicht versagen kann, so darf man sich darum die Freude nicht verkümmern lassen, die in Bach's einfacheren Tonbildern, in ihrer kindlichen Frömmigkeit, in ihrem innigen Gesange, in dem Reichthum und Adel ihrer Melodien niedergelegt ist.

Im Jahr 1764 gab Bach bei Winter in Berlin anderweit Zwölf geistliche Oden und Lieder, als einen Anhang zu Gellert's geistlichen Oden und Liedern mit Melodie heraus.

Es lässt sich bezüglich dieses Anhangs nur alles wiederholen, was von der Haupt-Sammlung gesagt worden ist. Alle diese Lieder, deren einige in choralartigem Charakter gesetzt sind (so der 88. Psalm: „Mein Heiland, meine Zuversicht; Ermunterung zur Busse: Mein Heiland nimmt die Kinder an und an Gott: Erheb' auf mich Dein Angesicht,“ stehen auf der vollen Höhe der vorhergehenden. Einige sind von besonderer Schönheit, so das letzte Lied (Morgengesang), dessen Dichtung von der Musik wie mit dem Rosenschimmer der aufsteigenden Morgenröthe überhaucht ist.

Gellert selbst war, wie ein Zeitgenosse berichtet[1]), über Bach's Composition seiner Lieder entzückt. Mit Bezug darauf schrieb er ihm: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigne Melodie ein liebendes Herz, dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindungen beseelt, indem er die ihrigen erweckt.“

Der Melodien zu den Stolberg'schen Liedern, gleichfalls Bach's Berliner Zeit angehörig, hat der Verfasser zu seinem grossen Bedauern nicht habhaft werden können.

Emanuel Bach's grosses Verdienst um das deutsche Lied, dem er unzweifelhaft zuerst Farbe und Leben gegeben hat, ist bisher keineswegs richtig gewürdigt worden. E. Schneider, der in dem mehrgenannten Werke insbe-

[1]) Siehe weiter unten die Kritik über die Cramer'schen Psalmen vom Jahre 1774.

sondere Graun's Verdienste um diese Musikgattung hervorhebt, tadelt an Bach's Melodien mit besonderm Hinweis auf die Gellert'schen Lieder, dass sie steif und trocken seien[1]. „Auf diese Melodien könnte man jeden beliebigen Text, auch einen frivolen singen, und hier sollen dazu sehr fromme, sehr ernste Lieder gesungen werden. Das ist der Widerspruch, die innere Unwahrheit, an der Bach's Lieder leiden.“ Dies ist gradezu unrichtig. Vielleicht wäre der Verfasser des „Musikalischen Liedes,“ das so viel Verdienstliches enthält, zu einem andern Resultate gelangt, wenn er ausser den Gellert'schen Liedern auch Bach's weltliche Lieder aus seinen letzten Lebensjahren und die Sturm'schen uud Cramer'schen Lieder und Psalmen berücksichtigt hätte, die, wenn man Bach's Stellung zum deutschen Liede richtig beurtheilen will, nicht ausser Acht gelassen werden dürfen.

A. Reissmann[2], der gleichfalls Graun und neben ihm Agricola und Marpurg eine bedeutsame Stellung für das Lied eingeräumt hat, ohne Kirnberger's nur dem Namen nach Erwähnung zu thun, sagt von Emanuel Bach: „Sein verständig praktischer Sinn richtete sich auch bei dem Liede mehr auf eine Zersetzung der Stimmung und auf die Darstellung der einzelnen Züge desselben mit den vorhandenen Mitteln, so dass wir ihn den Vater des durchcomponirten Liedes nennen würden, wenn überhaupt die lyrischen Momente bei ihm zu unmittelbarer Erscheinung kämen. So wird er weniger durch seine Arbeiten auf diesem speciellen Gebiet, als vielmehr durch sein gesammtes Wirken einflussreich auf die Weiter-Entwickelung des Liedes.“ Nach allem bisher Besprochenen kann auch diese Bemerkung, die einzige, welche der fruchtbare musikalische Schriftsteller über Emanuel Bach zu machen weiss, bei der er indess keine seiner bedeutenderen

1) A. a. O. III. S. 215.
2) Das deutsche Lied. S. 86.

Liedersammlungen nur dem Namen nach anführt und dessen Liedern er in den Notenbeilagen zwischen Graun, Agricola, Marpurg und Nichelmann kein Plätzchen reservirt hat, nur für unzutreffend, wenn nicht für oberflächlich erachtet werden.

Das deutsche Lied in seiner jetzigen Gestalt ist eine Schöpfung Bach's, und den Anfang zu derselben bilden seine Gellert'schen Lieder. Wenn mit diesen für den Einzelgesang gesetzten Melodien seine Thätigkeit in Berlin für diesen Kunstzweig geschlossen ist, so ist sie es doch nicht für den Gesang überhaupt. Er hat sich nämlich noch auf das Feld der

F. Weltlichen Cantaten

begeben.

Zu diesen gehört in erster Linie sein Antheil an einem Werkchen von halb theoretischer Natur, das dem Jahre 1760 angehört und den Titel führt [1]): Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter.

Dasselbe wird mit der Nachricht eröffnet, dass „die grössten Meister der Kunst" an diesen Versuchen gearbeitet und dass diese mit Fleiss ganz verschieden seien, so dass immer einer um einige Grade einfacher sei als der andere. Es wird hinzugefügt, dass der erste Text aus dem Messias, der andre aus einer Hymne des Herrn Wieland, der dritte aus einem kleinen epischen Gedicht des Herrn Bodmer „Jacobs Wiederkunft aus Haran" entnommen sei.

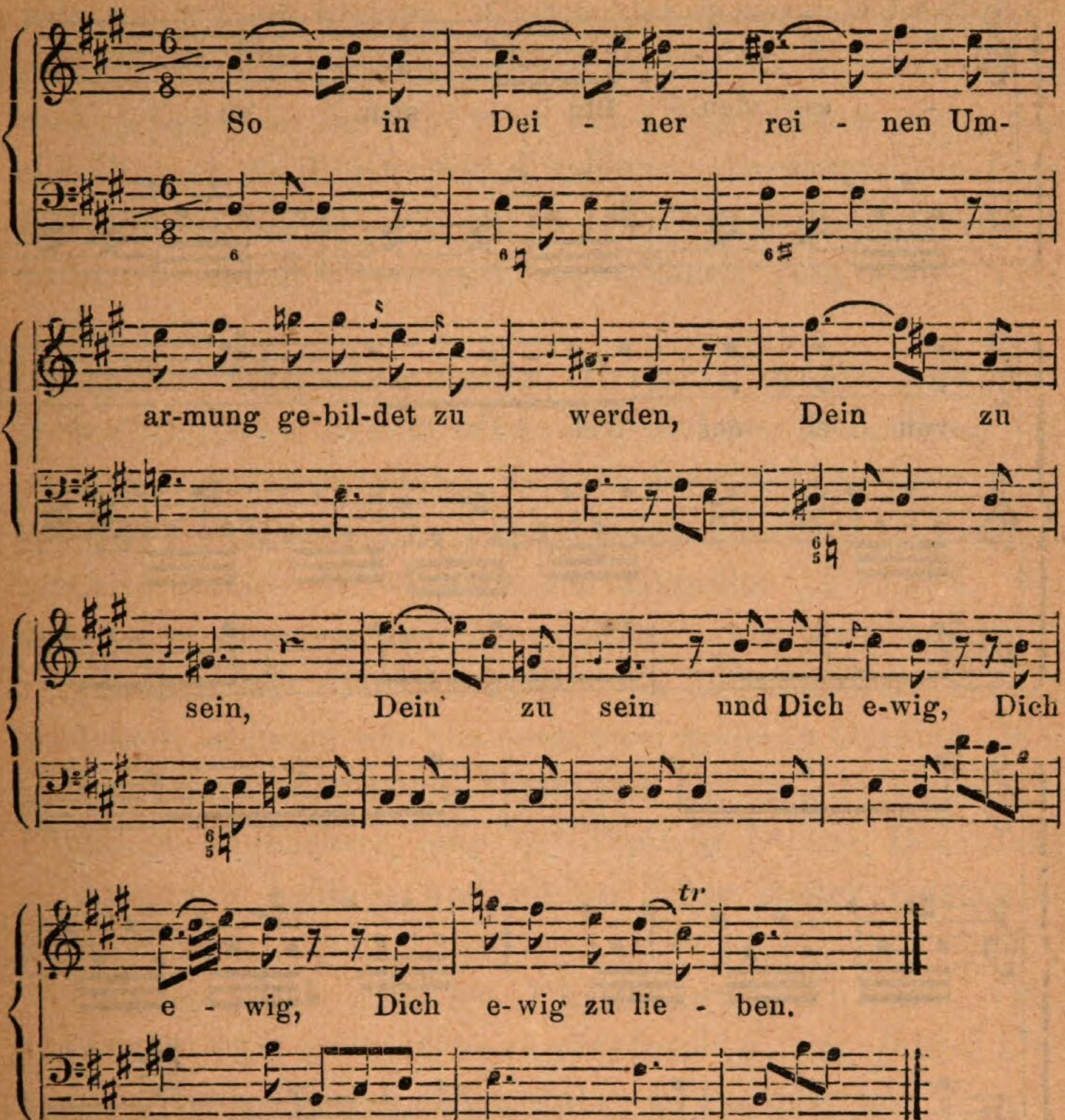
Bach ist weder auf dem Titel des Werks noch in der Vorrede als Verfasser eines der drei Versuche genannt worden. In seinem Nachlass-Kataloge sind dieselben als von ihm herrührend bezeichnet. In seiner Selbstbiographie[2]) sagt

1) Berlin, bei Winter.
2) Burney, Musik. Reisen. Th. III.

er dagegen: „Der zweite Versuch in Hexametern ist auch von mir.“ Somit ist kaum anzunehmen, dass er an dem Werkchen einen weitergehenden Antheil gehabt habe. Dem entspricht auch die Vorrede, indem sie sagt, dass die Componisten der drei Versuche „den grössten Meistern der Kunst“ angehörten, welche dse freundschaftliche Gefälligkeit gehabt hätten, sich zu ihnen herabzulassen.

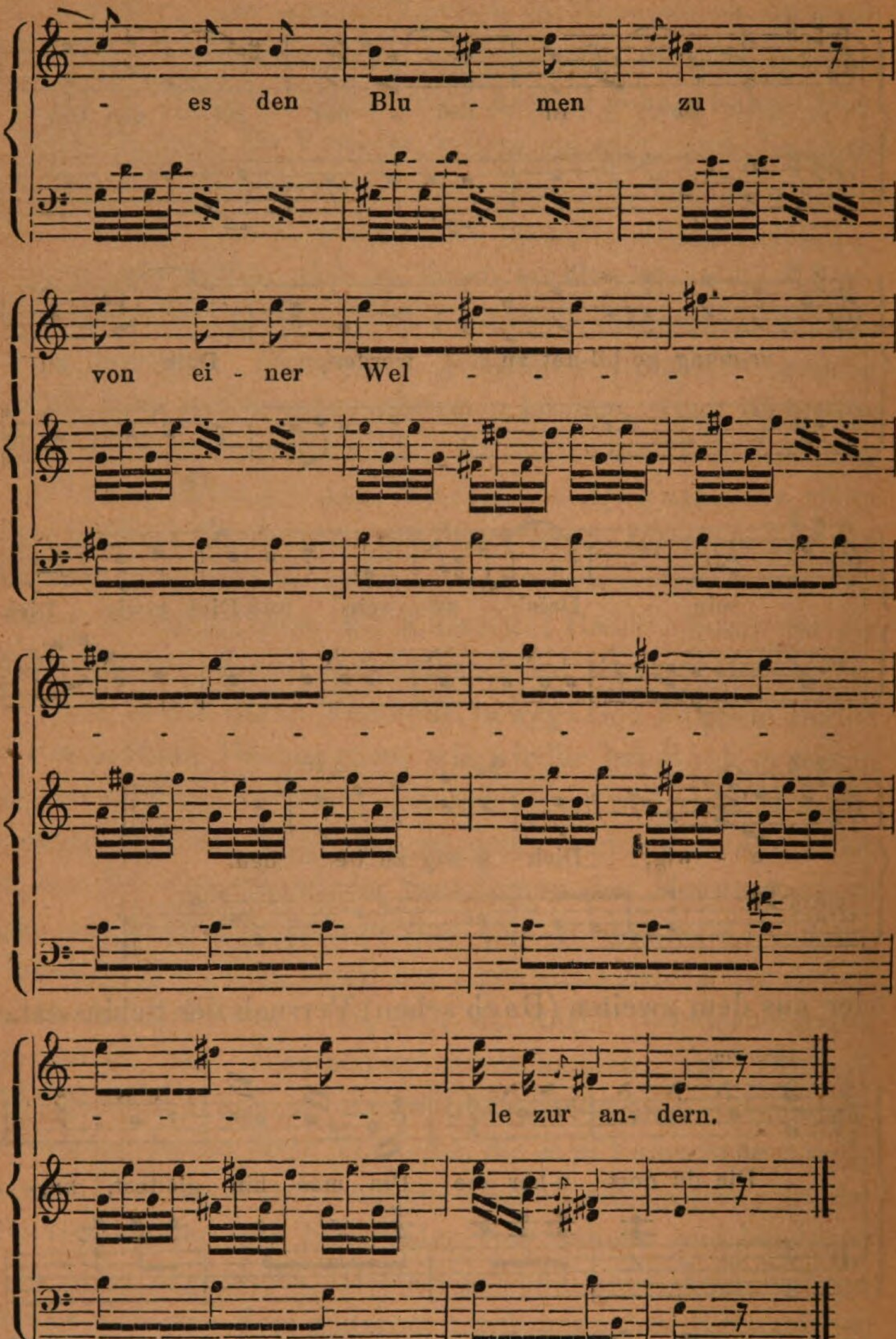
Wer die Stücke No. 1. und 3. gesetzt habe, ist nicht bekannt. Dem oben gedachten Epitheton gemäss würde man auf Graun schliessen können, wenn dieser im Jahre 1760 noch gelebt hätte. So bleibt die Wahl zwischen Agricola, Kirnberger, Fasch und Quantz, die unter den Berliner Tonsetzern mit besonderem Interesse für den Gesang geschrieben haben. Hervorragendes haben sie ebenso wenig geleistet, als Emanuel Bach. Somit ist die Entscheidung dieser Frage nicht von grosser Bedeutung.

Die Musik dieser Versuche bewegt sich auf dem Boden der melodiösen Declamation, wie wir ihr bei Bach in seinen späteren Werken, zumal den Oratorien und dem Morgen-Gesange wieder begegnen werden. Jedoch verschwindet in ihr die eigenthümliche Scandirung des Hexameters so gut wie ganz. Es ist aus ihm eine gewöhnliche Declamationsform geworden, somit der eigentliche Zweck der Arbeit nicht innegehalten. Hie und da durch Wiederholungen geschärft, von Recitativen durchflochten, im häufigen Wechsel der Tempi, ohne eigentliche Steigerung und Schluss-Erhebung bieten diese Versuche, die man kaum anders denn als Solo-Cantaten bezeichnen kann, ein gewisses buntes Hintereinander und Ineinander von Melodie und Declamation ohne organische Gliederung und ohne dass ein Gedanke sich von dem anderen durch besondere Kennzeichen und Merkmale unterschiede. Mag Einzelnes als schön hervortreten, wie in dem ersten Versuch aus dem Messias das Allegretto:



oder aus dem zweiten (Bach'schen) Versuch der Schlusssatz





der selbst in der ausgeführteren Begleitung eine schon mehr dramatische Färbung annimmt und sich dadurch über das Niveau der anderen beiden Nummern erhebt, das Ganze wird wohl nur als ein erfolgloses Bestreben be-

zeichnet werden können. Ungeachtet dieser Erfolglosigkeit dient Bach's Theilnahme daran als Beweis, wie unablässig und vielseitig er bestrebt war, bei Allem mitzuwirken, was sich irgend als Förderung der Kunst charakterisiren liess. In späteren Jahren ist er auf diese Arbeit zurückgekommen. Denn in seinen Gesangs-Compositionen vom Jahre 1770 findet sich:

„Der Frühling, eine Tenor-Cantate mit den gewöhnlichen Instrumenten“ und der Bemerkung aufgeführt: „Aus dem zweiten Versuch des einfachen Gesanges.“ Es kann sich hier nur um die Ueberarbeitung und Instrumentirung des Wieland'schen Hymnus „Freude, die Lust der Götter und Menschen“ gehandelt haben.

Indem wir dies Werkchen von zweifelhaftem Werthe verlassen, wenden wir uns noch zwei anderen Gesangs-Compositionen von ähnlichem Charakter zu, die, ihres geringen Umfangs ungeachtet eine bei Weitem höhere Bedeutung in Anspruch nehmen und einige Jahre später entstanden sind.

Es ist dies zunächst Phillis und Thirsis, eine Cantate für zwei Gesangsstimmen, im Jahre 1765 gesetzt, im nächstfolgenden Jahre in Partitur bei Winter zu Berlin im Druck erschienen, ein Werk voll von Schönheiten. Es besteht aus 3 Sätzen, ist für 2 Soprane oder auch für Sopran und Tenor geschrieben und wird von 2 Flöten und dem Bass begleitet. Die ausfüllende Harmonie wird durch den Flügel vermittelt, ohne den bei der damaligen Art zu setzen keine befriedigende harmonische Verbindung möglich war. Der Text ist sehr einfach.

Nro. 1. Arie. Phillis. E-moll $^2/_4$.

Thirsis, willst du mir gefallen,
Singe mir nur Klagen vor.
Höre doch die Nachtigallen,
Itis, Itis hörst du schallen.
Klagen, Klagen reizt das Ohr.

Nro. 2. Rec.

Thirsis. Ach, Phillis, lass mich scherzen.
Phillis. Ich habe dir gesagt, nur Klagen rühren mich.
Thirsis. Suchst du Vergnügen in den Schmerzen?
Phillis. Ja, denn es reget sich
Ein altes Leid in meinem Herzen,
Und stellt mir den, den ich verlor,
Mit aller seiner Reizung vor.
Thirsis. Die Vögel, die du rühmst, rührt kein verjährtes Leiden.
Phillis. Was sagt ihr Lied denn sonst, wenn es nicht klagt?
Thirsis. Das, was ich oft zu dir gesagt,
Das sagen auch die Vögel zueinander.

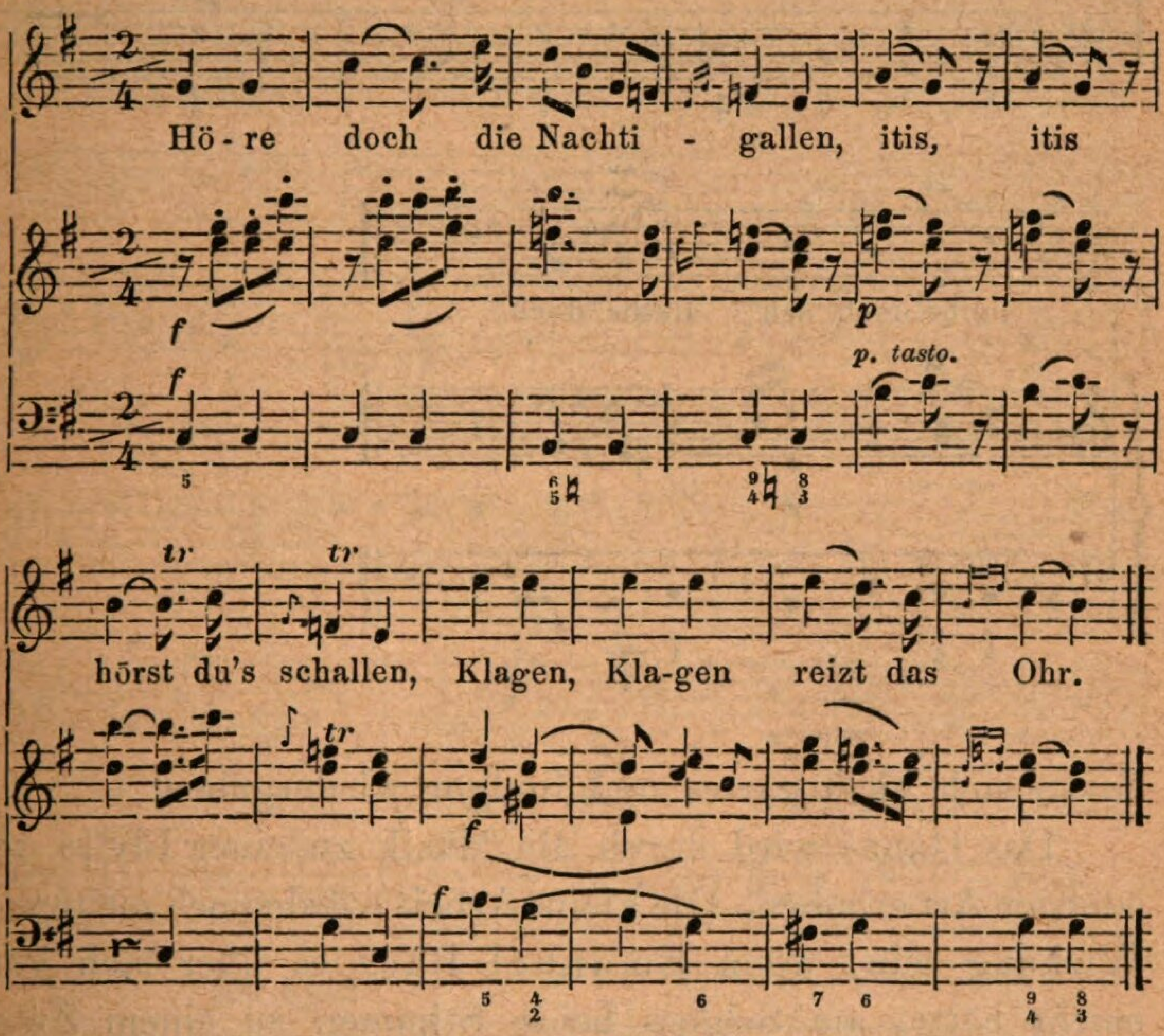
Nro. 3. Arie. (C-dur).

Der Vogel rufet ohne Ruh'
Im Walde seiner Gattin zu:
Ach liebe doch, ach liebe!
Die Gattin hört des Gatten Lieder,
Ihr sehnlich Girren sagt ihm wieder,
Ich liebe!

Die Musik ist ganz in dem zärtlich sentimentalen Charakter dieses Gedichts gehalten. Bezeichnend für die Zeit und für die Richtung, welcher Bach in seinen Gesangs-Compositionen folgte, ist, dass den Schluss der Cantate nicht wie doch so nahe gelegen hätte ein zweistimmiger Satz, sondern eine Arie bildet. Wie zur Zeit der ersten Entstehung des musikalischen Dramas der Einzelgesang erst neu erfunden werden musste, so drängte die Geschmacksrichtung jener Zeitperiode den Ensemble-Gesang aus dem Bereiche der Musik so ziemlich heraus und die in der Blüthezeit der Madrigalen alles andere überwuchernden mehrstimmigen Solo-Sätze mussten erst wieder von Neuem geschaffen werden.

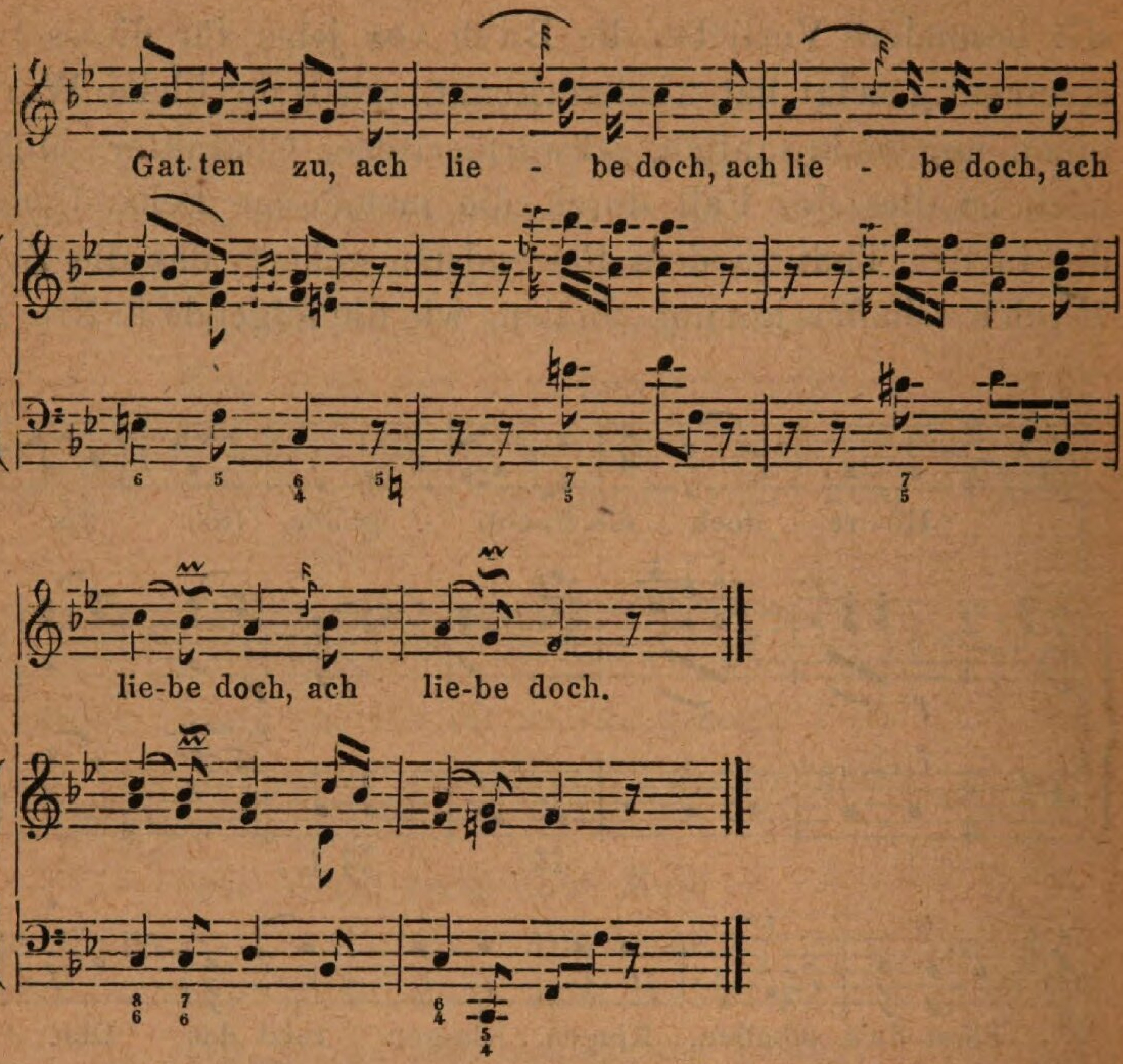
Schon durch die oben angezeigte Art der Begleitung, welche wesentlich in 2 Flöten gelegt ist, und worin man

die besondere Vorliebe, die Bach von jeher für dieses Instrument gezeigt hat wiedererkennt, erhält das kleine Werk einen ungemein sanften, schwärmerischen Charakter. Mehr noch ist dies der Fall durch die melodische Behandlung, die in der That zu dem Reizendsten gehört, das die Zeit Bach's schaffen konnte. Stellen, wie die folgende in Nro. 1.



oder die folgende No. 3:



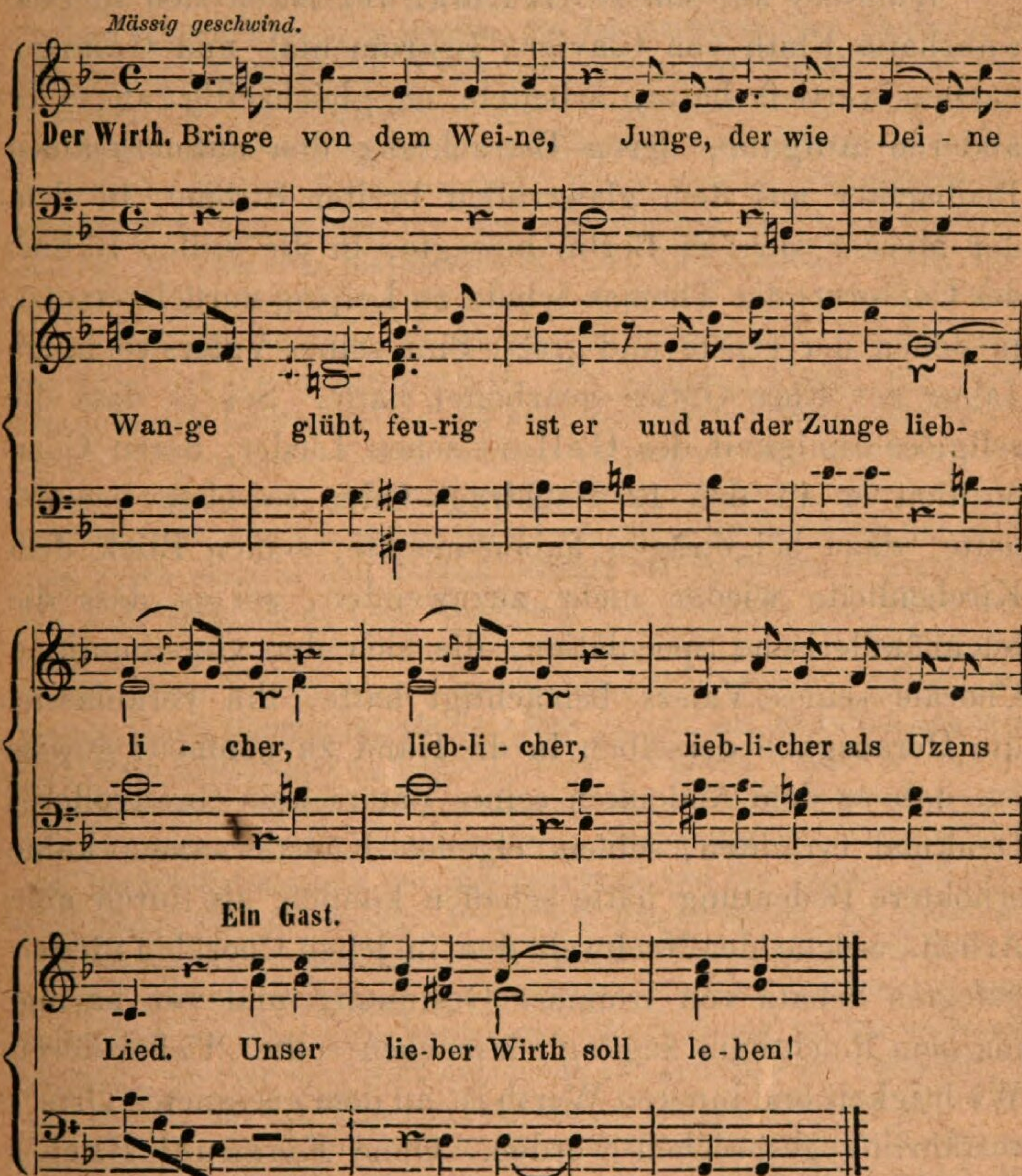


lassen sich nicht zarter und inniger wiedergeben.

Das Ganze wird durch die Musik zu einer Idylle der edelsten Art erhoben. Die kleine Arbeit würde noch mehr von Wirkung sein, wenn Emanuel Bach es über sich vermocht hätte, am Schluss beide Stimmen zu einem Zweigesang zu vereinigen. Diesem Mangel liesse sich für die heutige Zeit durch die Einrichtung der letzten Arie zum Duett, welches als Wiederholung gesungen werden könnte, abhelfen. Dadurch würde auch der sentimentale Gegenstand etwas mehr äussere Abrundung erhalten.

Nahe der Zeit, wo diese Cantate entstanden war, liegt eine andere Arbeit von ähnlichem Charakter, aber von noch grösserer Vollendung, ein Mitteldding zwischen Cantate und Lied, nämlich der im Jahre 1766 gesetzte und bei G. L. Winter in Berlin im Druck erschienene Zweigesang nach Gleim's Worten

„Der Wirth und die Gäste“,
ein Stück voller Leben und Melodie, voller Feinheit und edler Declamation, in welchem eine Solostimme mit einem allenfalls zwei- und dreistimmig zu singenden Chore wechselt. Wer möchte nicht in folgender Stelle



eine für jene Zeit völlig neue Behandlung der Melodie neben einer graziösen Art des Vortrags erkennen, die Haydn und Mozart zur Ehre gereicht haben würde? So unbedeutend die Arbeit an sich ist, so verdient sie doch um ihrer besonderen Gestaltung willen eine specielle Erwähnung. Denn der Zusammenhang zwischen dieser

Art der Composition und dem Verdienste Bach's um das deutsche Lied ist unverkennbar.

G. Sebastian Bach's vierstimmige Choräle.

Während auf solche Art Emanuel Bach sich in eine wahrhafte Fluth von Clavier-, Instrumental- und Gesangs-Sachen vertieft hatte, arbeitete er gleichzeitig an einer anderen Aufgabe, deren Betrachtung den aufmerksamen Beobachter aus dem glanzvollen breiten Strome, in dem der Meister sich zu Berlin bewegte, in die stillen Räume des Cantorats der Thomas-Schule zu Leipzig zurückversetzt, in denen der ernste und grosse Sinn seines Vaters so lange Jahre zur Ehre Gottes gearbeitet hatte. Sei es dass die religiöse Innigkeit der Gellert'schen Lieder, deren Composition er in den 12 Nachtrags-Oden so eben beendet hatte, dazu beigetragen haben mochte, seinen Blick dem Kirchenliede wieder mehr zuzuwenden, sei es dass die buchhändlerische Speculation, die sich der vierstimmigen Choräle seines Vaters bemächtigt hatte, ihn veranlasste, die Herausgabe derselben in die Hand zu nehmen: gewiss ist, dass er dem Andenken seines Vaters kein ehrenvolleres Denkmal errichten, seinem eigenen Künstlernamen keine erhöhtere Bedeutung hätte schaffen können, als durch eine Arbeit, welche der Nachwelt den in jenen Chorälen niedergelegten Schatz von frommer Gesinnung und von harmonischem Reichthum zugänglich machen sollte. Ueber deren Wichtigkeit und inneren Werth ist an dem geeigneten Orte[1]) ausführlich gesprochen worden. Ohne Emanuel Bach's sorgfältige Bearbeitung würde diese Sammlung zahlreicher und bewundernswerther Meisterwerke wohl kaum anders als unvollständig und zumeist in verstümmelter Gestalt vorhanden sein.

Der erste Theil, 100 Choräle enthaltend, erschien im

[1]) Seb. Bach. Th. II. S. 92 ff.

Jahre 1765 zu Berlin und Leipzig mit folgender bemerkenswerthen Vorrede:

„Die Besorgung dieser Sammlung wurde mir von dem Herrn Verleger aufgetragen, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher ist es geschehen, dass man vier Lieder hat eingerückt, welche nicht aus der Feder meines seeligen Vaters gekommen sind. Man findet diese 4 Lieder unter der 6., 15., 18 und 31. Nummer. Die übrigen Lieder, sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertiget und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwei Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten, so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einhergehet, dass man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav alsdann, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der seelige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen. Den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Sätze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelt schräge Striche deutlich angezeiget. Ich hoffe auch durch diese Sammlung vielen Nutzen und vieles Vergnügen zu stiften, ohne dass ich nöthig hätte, zum Lobe der Harmonie dieser Lieder etwas anzuführen. Der seelige Verfasser hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Diesen Nahmen werden die Kenner der Setzkunst gegenwärtiger Sammlnng ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondere Einriehtung der Harmonie und das natürlich fliessende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choral-Gesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachten. Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Chorälen machet? Zum Beschluss kann ich den Liebhabern von geistlichen Liedern überhaupt melden, dass diese Sammlung ein vollständiges Choralbuch ausmachen wird. Es werden diesem Theile noch zwey andre folgen und überhaupt über dreyhundert Lieder enthalten.

C. P. E. Bach.“

Der Verleger hatte, wie man hieraus ersieht, die Herausgabe des Werks begonnen, ohne dass Emanuel Bach darum wusste und dabei zugezogen worden war. Vielleicht erkannte Birnstiel noch zu rechter Zeit, dass die Durch-

führung dieser Arbeit ohne Emanuel Bach grosse Schwierigkeiten finden werde, vielleicht auch hatte letzterer selbst hiegegen Verwahrung eingelegt, da die Herausgabe dieser Choräle ohne eine durchaus kenntnissvolle, alle Schwierigkeiten der Form wie der Materie beherrschende Redaction nur zu einem verfehlten, das Andenken und die Würde seines Vaters blossstellenden Resultate hätte führen müssen. Mit vollem Rechte hat er deshalb auch später gegen die ohne sein Vorwissen erfolgte Herausgabe des zweiten Theils energischen Protest erhoben.

Eine andere, überaus wohlthuende Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt, ist die, dass Emanuel Bach, der seinerseits bereits im 49. Lebensjahre stand und selbst zu einem Manne von grosser Bedeutung für die Kunst emporgewachsen war, noch 15 Jahre nach dem Hinscheiden seines Vaters von der tiefsten Pietät für sein Andenken und seine Arbeiten erfüllt war. Man wird bald erfahren, wie schwer er durch den Verkauf der Kupfertafeln zur Kunst der Fuge das Andenken des grossen Meisters verletzt hat. Hier spricht sich im Gegentheil die Verehrung für ihn nicht allein in der Anerkennung der meisterhaften Arbeit, sondern mehr noch in der sorgsamen Art und Weise aus, wie er bemüht war, diese in Bezug auf die Ausführung vor Missverständnissen zu bewahren. Die spätere Generation weiss davon zu erzählen, dass nicht bloss „Schwachsichtige", sondern auch Männer von hervorragender Bedeutung[1]) den Werth und die Einrichtung dieser Choräle gänzlich verkannt haben.

Endlich spricht sich gegen das Ende der Vorrede Emanuel Bach als der wahre Sohn Sebastians aus. Die „Lehrbegierigen der Setzkunst" sollten aus diesen Chorälen lernen, mehr als aus dem steifen Contrapunkt.

Welche noch so sorgsame biographische Notizen hätten

[1]) C. M. v. Weber, Abt Vogler und in neuester Zeit auch Chrysander. Siehe Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 99.

wohl so sehr zu seiner Charakteristik beitragen können, als es diese wenigen Worte thun!

Inzwischen war nach dem Erscheinen des ersten Theils ein ziemlich langer Zeitraum verlaufen, ohne dass das Unternehmen Fortgang gehabt hätte. Dem Verleger mochte der Wunsch nahe liegen es fortgesetzt zu sehen. Er scheint hiebei wiederum ohne Vorwissen Bach's, der inzwischen seinen Wohnsitz nach Hamburg verlegt hatte, zu Werke gegangen zu sein. Denn es erschien bald nachher folgende

Nachricht für das Publikum.

„Es hat der Herr Birnstiel in Berlin kürzlich mit eben so vieler Dreistigkeit als Unwissenheit in der Musik den zweiten Theil von Johann Sebastian Bach's vierstimmigen Choralgesängen, wovon ich der eigentliche Sammler bin, ohne mir das geringste davon wissen zu lassen, herausgegeben. Ich habe etwas davon angesehen, und eine grosse Menge von Fehlern von allerlei Art darinnen gefunden. Der Verdruss und Eckel hielt mich ab, alles durchzugehen, weil ich zuletzt sogar Fehler fand, dergleichen ein Anfänger in der Compositien nicht leicht machen wird. Ich bin im Stande, jedem der es verlangt, die Fehler zu zeigen, und ihm mein Original dagegen zu halten. Da nun durch diese Ausgabe die Ehre des seeligen grossen Mannes, und meine eigene, als Sammler, auf's empfindlichste angegriffen worden ist: so erkläre ich hiemit öffentlich dem Publico meine Unschuld, und warne es auf's treueste, sich durch Anschaffung dieses zweiten Theiles nicht hintergehen zu lassen; alle Freunde meines seligen Vaters bitte ich besonders, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern, um so viel mehr, da diese Sammlung nunmehro ungleich mehr Schaden verursachen kann, während es als ein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen hätte sein können. Doch — wie reich sind wir nicht jetzt an Lehrbüchern ohne richtige Grundsätze und Muster!

Hamburg, den 29. May 1769.

C. P. E. Bach."

Es ist unzweifelhaft Bach's Absicht gewesen, die weitere Herausgabe der Choräle selbst zu leiten. Doch mögen ihn die gehäuften Geschäfte seines neuen Amts daran verhindert haben. Erst im Jahre 1771 entschloss er sich die Arbeit an Kirnberger zu übertragen, der ihr

ausser ihm selbst (und seinem zu solchen Geschäften nicht mehr befähigten Bruder Friedemann) allein gewachsen und wegen seiner genauen Kenntniss des Alt-Bach'schen Geistes dazu vorzugsweise geeignet war. Aber Kirnberger liess die Sache liegen und erst kurz vor seinem Tode wurden die Choräle an Breitkopf abgeschickt, der den Verlag übernommen hatte. So erschien denn erst im Jahre 1785 die zweite Ausgabe derselben, 370 Nummern enthaltend, unter denen doch noch einige übrig geblieben sind, die eine blosse Wiederholung enthalten, ebenso ein fünfstimmiger Choral, der nicht von Sebastian Bach sondern von Rosenmüller gesetzt ist.

In der Vorrede, welche weiterhin wörtlich die Vorrede zum ersten Theil der ersten Ausgabe wiederholt, heisst es:

„Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Von Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den jetzigen Herrn Verleger gekommen. Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden und die neu abgedruckten sowohl in diesem als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt.“

Welchen besonderen Antheil Kirnberger an dieser zweiten Ausgabe gehabt haben mochte, ist schwer zu bestimmen. Dass er deren Bearbeitung 12 Jahre lang (bis 1783) hatte liegen lassen, spricht, selbst unter Berücksichtigung der langen und schmerzhaften Krankheit seiner letzten Jahre, nicht für ein besonders lebhaftes Interesse an derselben. Der Zusammenhang, in welchen die Mittheilung hierüber zu der Angabe Bach's gesetzt ist, dass er die Sammlung der Choräle „nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt habe“, scheint erkennen zu lassen, dass eine Bearbeitung durch Kirnberger entweder gar nicht stattgefunden habe, oder doch dass diese nicht zufriedenstellend ausgefallen sei. Es war Emanuel Bach

beschieden, die Beendigung dieses Werks zu erleben, dessen letzte Abtheilung im Jahre 1787, also kurz vor seinem Tode erschienen ist.

Mit der Besprechung der Herausgabe des ersten Theils dieser Choräle Sebastian Bach's ist der Kreislauf der Betrachtungen abgeschlossen, die sich an Emanuel Bach's Wirksamkeit als Tonsetzer und Schriftsteller während seines Aufenthalts in Berlin knüpfen. Wird es eines zusammenfassenden Rückblicks auf dieselbe bedürfen? Emanuel Bach war, als sich diese Periode für ihn abschloss, ein Mann von 54 Jahren, in der vollen Kraft und Reife seines Lebens. In der grösseren Hälfte dieses Zeitraums hatte er seine feste Stellung zur Kunst bereits genommen. So trat er in sein neues Amt als ein berühmter Tonsetzer ein, dessen Specialität die Mit- und Nachwelt in seiner Wirksamkeit für das Clavier gefunden hat. Und so erkennt ihm die Nachwelt auch noch besonders das Verdienst zu, dem deutschen Liede Gestaltungsfähigkeit, neue Formen und inneren Gehalt gegeben zu haben. Diese grossen Eigenschaften sind ihm bis an sein Ende treu geblieben.

Capitel III.

Biographisches.

Bach hatte laut seiner eigenen Mittheilung mehrfache Gelegenheit gehabt, vortheilhaften Rufen in andere Stellungen zu folgen. Es ist leider ebensowenig möglich gewesen zu ermitteln, an welche Orte hin er berufen worden war, noch durch welche ansehnliche Gehaltszulage der König seinem Abgange von Berlin vorgebeugt habe. Un-

erwähnt hat er gelassen, dass er sich im Jahre 1750 nach seines Vaters Tode um das erledigte Cantorat der Thomas-Schule beworben. In der Enge des Raths zu Leipzig [1]) wurde am 29. Juli jenes Jahres angezeigt, dass sich für die Stelle des am 28. l. M. verstorbenen Cantors oder vielmehr Capell-Directors Bach „des Defuncti Sohn, Herr Bach in Berlin, gemeldet habe.“

Er erhielt aber die Stelle nicht. Dass er sich damals nach Leipzig begeben hatte, ist wohl zweifellos. Die traurige Lage der Familie und die Nothwendigkeit einer thatkräftigen Aenderung der Verhältnisse hätten seine Anwesenheit so wie so erfordert. Es ist für die Kunstgeschichte von nicht geringem Belange, dass Em. Bach bei dieser Gelegenheit den musikalischen Nachlass seines Vaters mit seinem älteren Bruder Wilhelm Friedemann und zwar, wie Forkel [2]) mittheilt, in der Weise übernahm, dass er etwa den dritten Theil desselben erhielt. Auf diese Art sind bei der grossen Ordnungsliebe Bach's und der sorgsamen Pflege, welche er den ehrenvollen Traditionen seiner Familie widmete, eine sehr grosse Menge werthvoller Arbeiten seines Vaters der Nachwelt erhalten worden, zu denen ausser zahlreichen Cantaten und Instrumentalsachen vor allen die grosse Messe in H-moll, die beiden grossen Passions-Musiken, das Magnificat, das Weihnachts-Oratorium und die Kunst der Fuge gehört haben.

Aus dem Nachlasse seines Vaters stammte auch ohne Zweifel die Mehrzahl jener zahlreichen und merkwürdigen Arbeiten der Vorfahren der Familie Bach her, welche Emanuel unter dem Namen des Alt-Bachischen Archivs besessen hat und die sich jetzt zum nicht geringen Theile in der K. Bibliothek zu Berlin befinden [3]).

1) Acta des Raths zu Leipzig, VIII. 63, fol. 238.

2) Ueber Joh. Seb. Bach, S. 61.

3) Bitter, J. S. Bach, Th. I. S. 31.

Dieser Sammlung Alt Bachischer Stücke nahe verwandt ist die

Bei dieser Gelegenheit waren auch die Kupferplatten zu Seb. Bach's Kunst der Fuge in seinen Besitz übergegangen, zunächst wohl zu keinem anderen Zwecke, als um den Abdruck und die Herausgabe dieses wunderbaren Werks zu ermöglichen. Em. Bach war es, der auf das Original unter die bereits begonnene letzte Fuge, in welcher zu den zwei ersten Motiven noch ein drittes in den Tönen b a c h tritt, gesetzt hatte: „Ueber dieser Fuge, wo der Name Bach im Contrapunkt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."

Marpurg gab dies grosse Werk zwei Jahre später heraus. Es waren nur wenige Abzüge gemacht worden, und diese deckten die Kosten nicht. Bisherigen Mittheilungen zufolge hätten deshalb die Erben die Kupferplatten als altes Metall verkaufen müssen.

Dieselben waren aber in Em. Bach's persönlichem Besitz geblieben. Er selbst ist es, der im Jahre 1756 über deren Verkauf folgendes bekannt macht: [1])

„Den Herrn Verlegern practischer musicalischer Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die sauber und accurat gestochnen Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldeten Fugenwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Seb. Bach, für einen billigen Preiss aus der Hand zu verkaufen. Es beläuft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen an Gewicht einen Centner. Von dem inneren Werthe dieses Werks

in der K. Bibliothek zu Berlin befindliche Genealogie der Bachischen Familie, welche, „mit eigenhändigen Zusätzen und Verbesserungen von C. Phil. Emanuel Bach" versehen und für Forkel bestimmt, seiner späteren Lebenszeit entstammt. Den Ursprung und Zweck dieser interessanten Zusammenstellung ergiebt die auf dem ersten Blatte befindliche Bemerkung von der Hand Em. Bach's: „Bringen Sie diese Nachrichten in's Reine, und nehmen Sie daraus, was Sie wollen. Den ersten Aufsatz machte mein seliger Vater vor vielen Jahren. Durch eine saubere Feder kann ein Stammbaum, wenn allenfalls etwas fehlet, hinzugeschrieben werden."

[1]) Marpurg, Histor. krit. Beiträge, Bd. II. S. 375.

wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mochte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt sein, dass es das vollkommenste practische Fugenwerk ist und dass jeder Schüler der Kunst mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marpurg'sche ist, nothwendig daraus lernen muss eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniss der Fuge oft theuer genug bezahlen lässt, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Thaler das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr 30 Exemplare davon abgesetzt worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und da mir meine Verrichtungen im Dienst Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläufige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen, so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen habe, mich davon gänzlich loss zu sagen. Die Herrn Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adressiren, und versichert seyn, dass ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläufigkeit und Umstände, die Tabellen überlassen werde, damit durch desselben weitläufigere Bekanntschaften zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde.

Berlin den 14. Sept. 1756.

Carl Philipp Emanuel Bach."

Allerdings scheint es nach der Form und Fassung dieser langen Anzeige, als ob der Verkauf der Kupferplatten nur beabsichtigt worden sei, um die Vervielfältigung und Verbreitung der letzten grossen Arbeit seines Vaters zu ermöglichen. Doch schimmert nicht undeutlich das Verlangen hindurch, die 60 Kupferplatten um jeden Preis und ohne die geringste Sicherstellung einer künstlerischen Verwendung loszuschlagen. Welchen ande-

ren Zweck hätte wohl die Angabe des Kupfergewichts auf 1 Ctr. sonst haben können? Und warum hätte er ausdrücklich gesagt, dass die Tabellen auf das erste annehmliche Gebot ohne Weitläufigkeit und Umstände zugeschlagen werden sollten?

Em. Bach war zu Berlin in einer, wenn nicht wohlhabenden, doch gut situirten Lage. Er bedurfte für seine Person und Familie des Erlöses jener kostbaren Tafeln offenbar nicht. Dass er dadurch seiner Stiefmutter und seinen in Leipzig wohnenden Geschwistern, die allerdings in Dürftigkeit lebten, habe zu Hilfe kommen wollen, ist nach der Fassung der Bekanntmachung, welche den künstlerischen Zweck in den Vordergrund schiebt, kaum anzunehmen.

So steht man hier vor einem Fragezeichen in der Charakteristik Em. Bach's, das man ungern zu seinen Ungunsten beantwortet sehen möchte. Sollte Reichardt, der ihn doch lange Zeit hindurch so hoch geschätzt hatte und sich seiner Freundschaft rühmen durfte, Recht gehabt haben, indem er von ihm sagte: [1]) „Er war, selbst gegen junge lehrbegierige Künstler, die sich ihm nahten, in hohem Grade gewinnsüchtig. Diese Gewinnsucht erzeugte auch manche seiner neueren Arbeiten etc.“ Im Hause seines Vaters hatte er keine Gelegenheit gehabt Grundsätze kennen zu lernen, die ihn zu einem so hässlichen Fehler hätten verleiten können. Der Ruf, der in ihm einen Mann von jovialer Laune und seltner Liebenswürdigkeit schildert, und das gastfreie Wesen seines Hauses, wie es sich später in Hamburg gestaltet hat, sprechen im Ganzen nicht dafür, dass er in solchem Masse gewinnsüchtig gewesen sei. In jedem Falle möchte man wünschen, dass er die Kupfertafeln zur Kunst der Fuge, auch wenn ihm deren Gewicht und grosse Zahl zeitweise lästig geworden sein sollte, aus

[1]) Reichardt, Musik-Almanach von 1796.

Pietät für die letzte, so mühsame und grossartige Arbeit seines erblindeten Vaters aufbewahrt hätte.

Als Seb. Bach. starb, war dessen jüngster lebender Sohn Johann Christian, geb. 1735, 15 Jahr alt. Emanuel Bach nahm ihn mit sich nach Berlin, erzog und unterrichtete ihn. Bald aber verliess Johann Christian ihn wieder, um mit einer italienischen Sängerin nach Italien zu ziehen. Ungeachtet seiner äusserlich glänzenden Laufbahn haben Vater und Bruder mit seiner Erziehung keine Ehre eingelegt. Emanuel hat sich in der Familien-Chronik hierüber in seiner humoristischen Weise, doch ganz klar ausgesprochen, indem er sagte: [1]) „Johann Christian Bach etc. ging nach des seligen Vaters Tode zu seinem Bruder Carl Philipp Emanuel Bach, welcher ihn erzog und informirte. Reiste anno 1754 nach Italien. Ist jetzt in Engelland bey der Königin in Diensten (inter nos, machte es anders als der ehrliche Veit)" der um seines Glaubens willen sein Vaterland verliess und wenn er sein Getreide zur Mühle brachte, sich auf der Zither übte.

Capitel IV.

Anstellung, Aufenthalt und Lebensverhältnisse in Hamburg.

Die freie Reichsstadt Hamburg war von dem Ende des 17. Jahrhunderts ab eine Stätte der Pflege und Uebung für die deutsche Musik gewesen. Hier hatte die Schule der alten Contrapunktisten und Orgelspieler in dem bis

[1]) In der K. Bibl. zu Berlin.

tief in das 18. Jahrhundert herüberragenden Adam Reincke einen ihrer ersten und bedeutendsten Repräsentanten verehrt, hier hatte die deutsche Oper in langer und glänzender Entwickelungsperiode ihren Aufschwung genommen, hier hatten R. Keiser und Händel gelebt und gewirkt und hier hatte Mattheson, der unermüdliche, stets schreibelustige und schreibefertige Kritiker, die Presse zu einem Kampf- und Tummelplatz für die Kunst und Musikgeschichte seiner Zeit erhoben. Hieher war Sebastian Bach als armer Knabe von Lüneburg aus gewandert, um zu lauschen, zu hören, zu lernen, und hieher war er als ein Künstler von hohem Range zurückgekehrt, um die Erfahrung zu machen, dass in Hamburg eine Organistenstelle nicht nach dem Maassstabe der Thätigkeit und der Kenntnisse, die sie erforderte, vergeben werden sollte, sondern nach dem zufälligen Vorrath an Geld, der auf ihre Bezahlung verwendet werden konnte. Späterhin hatten zahlreiche Männer, deren Namen die deutsche Literatur mit dankbarer Erkenntlichkeit aufbewahrt hat, sich nach Hamburg gewandt oder doch dorthin ihre Verbindungen eröffnet. Hagedorn, Lessing, der hier seine Dramaturgie geschrieben, Neumeister, Klopstock, Reimarus, Gerstenberg, Voss, Claudius, Sturm machten die grosse Handelsstadt zu einem geistig belebten und interessanten Aufenthalt. Ihr Umgang, ihre Nähe konnten einem künstlerisch und lebendig fühlenden Sinne reiche Befriedigung gewähren. Dazu kam die herrliche Lage des Orts, der nahe Verkehr mit der See, die grossartige Bewegung, die dadurch für das äussere Leben herbeigeführt wurde, jenes seltsame Gemisch von grossstädtischem Luxus und von speculativer Berechnung, das noch jetzt das Emporium des deutschen Handels an der Elbe charakterisirt, und das sich mit jenen Bestrebungen auf dem Felde der Literatur und Poesie zu einem eigenthümlich schimmernden Ganzen vereinigte.

Das Berlin von 1768 vermochte, des grossen Königs

ungeachtet der dort regierte, nicht, sich in seinem äusseren Erscheinen, in dem Reize und der Annehmlichkeit des Lebens, in seiner Lage und seinem ganzen Wesen mit dem damaligen Hamburg zu messen.

Dazu kam die grössere Freiheit, deren der Künstler doch endlich bedurfte, das Aufhören jenes Zwanges, der wie ehrenvoll er immerhin sein mochte, doch nach fast dreissigjähriger Dauer das innere Leben, die geistige Kraft, die Elastizität des Denkens und Schaffens dem Formalismus und der Steifheit zu überliefern drohte, die naturgemäss überall da eintreten, wo kein Wechsel die Atmosphäre belebt und wo die Selbstständigkeit der Anschauungen und Empfindungen sich den Ordnungen wandelloser Zustände fügen muss, die, wie hoch und gross ihr Inhalt und ihre innere Nothwendigkeit an sich sein mögen, doch immer einen Zwang bilden. Bach's Geist verlangte nach jener Freiheit des Schaffens und der Bewegung, welche ihm in Berlin nicht zu Theil werden konnte.

In Hamburg hatte vor Kurzem Telemann, ehemals Sebastian Bach's Mitbewerber um das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig, sein arbeitsames, langes und ehrenvolles Leben beschlossen. Dieser grosse und fruchtbare Musiker, zu Magdeburg am 14. März 1681 geboren, also 4 Jahre älter als Sebastian Bach, den er doch um 17 Jahre überlebt hatte, und ebenso viel älter als sein Jugendfreund Händel, der 8 Jahre vor ihm gestorben war, hatte am 10. Juni 1721 die Stelle als Cantor und Musikdirector am Johanneum zu Hamburg übernommen, und war in ihr bis zu seinem am 25. Juni 1767 erfolgten Tode, also 46 Jahre lang verblieben. Diese Stelle war es, die nun auf Sebastian Bach's zweitältesten Sohn übergehen sollte, den die Prinzessin Amalia noch vor seinem Abgange von Berlin zu ihrem Hof-Kapellmeister ernannt hatte, einer Würde, die ihn äusserlich zu dem Range erhob, der seinem grossen Vater vom König August III. verliehen worden war. Die Hamburger Zeitungen melden, so weit

der Verfasser hat ermitteln können, von Telemann's Tode und der Berufung Emanuel Bach's nichts. Die einzige öffentliche Nachricht darüber ist folgende Anzeige[1]: „Die durch den Tod des seel. Kapellmeisters Telemann erledigte Stelle eines Musikdirectors an der Michaelis-Kirche zu Hamburg ist mit dem berühmten Herrn Carl Philipp Emanuel Bach wieder besetzt worden. Wir freuen uns, diesen grossen Meister des Clavierspiels, dem wir so viele vortreffliche Sachen für dieses Instrument zu danken haben, in einem Posten zu sehen, wo er seine vorzüglichen Talente nun noch von einer andern Seite wird zeigen können, und wünschen dem deutschen Vaterlande Glück, dass der Gesang desselben aus der Feder eines Bach künftighin neue Schönheiten, neue Vollkommenheiten erhalten soll."

So weiss man denn auch nicht, auf welche Veranlassung hin die Stadtbehörden von Hamburg dazu gekommen sind, den Cembalisten Friedrich's des Grossen dorthin zu berufen. Indess war sein Ruhm begründet und verbreitet genug. Vielleicht, dass er bei der Nachricht von Telemann's Tode sich für dessen Stelle gemeldet hatte. Denn dass er bei geeigneter Veranlassung von Berlin fortgehen wollte, stand wohl längst bei ihm fest. Er selbst sagt: „1767 erhielt ich die Vocation nach Hamburg als Musik-

[1]) Wöchentliche Nachrichten, die Musik betr. Leipzig 1767. S. 204. Doch findet sich folgendes Gedicht: „Auf Telemann's Tod, in Hamburg im Juni 1767" vor:

„Ruh' der geweihten Gruft! Und den Gebeinen Friede.
Erst spät entschlief der Geist, des ird'schen Lebens müde,
Und doch für seine Kunst zu früh!
Ihr Weste, kühlt sein Grab, feyrt es, der Weisen Chöre,
Kein Laut des rauhen Nords, kein Lob des Schwätzers störe
Den Mann der Harmonie."

Auch eine Grab- oder Leichen-Rede für den berühmten Tonsetzer ist nicht aufzufinden gewesen. Die Programme des Johanneums aus jener Zeit erwähnen dieses Todesfalls und des der Anstalt dadurch erwachsenen Verlustes ebenso wenig, als sie über den Eintritt Bach's an Telemann's Stelle eine Bemerkung enthalten.

director an die Stelle des seeligen Herrn Kapellmeisters Telemann! Ich erhielt nach wiederholter allerunterthänigster Vorstellung meinen Abschied vom Könige, und die Schwester des Königs, die Prinzessin Amalia von Preussen Hoheit, thaten mir die Gnade, mich zu Höchst Dero Kapellmeister bei meiner Abreise zu ernennen.“

Gewiss war es dem Könige schwer geworden, sich der Dienste eines Mannes zu entschlagen, der in seiner Stellung wie wenige ausgezeichnet ihm seit 27 Jahren accompagnirt hatte nnd an dessen Begleitung er daher sehr gewöhnt war. Der König, zwei Jahre älter als Bach, trat in die Lebensperiode ein, wo man seine Umgebung ungern zu wechseln pflegt. Es scheint, dass er Bach's Gesuch um Entlassung aus seinem Dienste, wie dies schon früher einige Male geschehen war, zunächst zurückgewiesen habe. Man hat nicht unterlassen, dies so darzustellen, als habe sich Bach seiner Zeit zu Berlin in einem gewissen Zustande von Unfreiheit befunden, als habe Friedrich der Grosse ihn wider seinen Willen in gewissermassen gewaltsamer Weise zurückgehalten, an der Uebernahme andrer Stellen, die ihm mehr Freiheit der Bewegung gelassen haben würden, gehindert. Diese Auffassung ist offenbar unrichtig. In früheren Fällen hatte der König seinem Abgange „durch namhafte Zulagen zu seinem Gehalte“ vorgebeugt. Es würde schlecht um das Ansehen Emanuel Bach's vor der Nachwelt stehen, wenn ein Mann von der künstlerischen Grösse und der persönlichen Bedeutung König Friedrichs, seiner geringen persönlichen Vorliebe für ihn ungeachtet die erste Veranlassung benutzt hätte, ihm seinen Abschied zu geben. Dass er auch jetzt dies zu vermeiden suchen musste, lag auf der Hand und ehrt den König wie den Diener. Dass Bach aber den Wunsch hegen musste, in freiere Verhältnisse überzutreten, ist begreiflich, und so war es ihm nicht zu verdenken, wenn er auf seiner Entlassung bestand, die ihm denn auch bewilligt wurde.

Es war für Bach's Absichten misslich, dass Fasch,

sein College für das Flöten-Accompagnement des Königs, grade als er im Jahre 1767 selbst damit umging, seine bisherige Stellung aufzugeben, den festen Entschluss gefasst hatte, seinen Dienst zu verlassen. Zelter[1]) erzählt hierüber, dass Bach ihm, wie er dies schon früher gethan, von diesem Schritte abgerathen, und als er ihn nicht habe bewegen können, gebeten habe, ihm zu Gefallen mit seinem Gesuche an den König nur 14 Tage zu warten. Fasch sei hierauf eingegangen und Bach habe in dieser Zeit seinerseits seinen Abschied gefordert und auch erhalten. Er habe seine Verhandlungen mit Hamburg sehr geheim gehalten und der König sei hierüber sehr empfindlich gewesen. Fasch habe nun gleichfalls seine Entlassuug beantragt, aber zunächst gar keine Antwort bekommen. Denn der König habe, da auch Salimbeni abgegangen sei, geglaubt, alle seine Leute hätten sich verabredet, Zulage von ihm zu erpressen und sei der Meinung gewesen, dass Hasse die Ursache hiezu sei[2]). Denn dieser sei vor dem Kriege in Potsdam gewesen, habe dort Bach kennen gelernt und bewundert und dessen Talent gegen den König sehr gerühmt, so dass dieser auf den Gedanken gekommen sei, er wolle ihm seine besten Leute abwendig machen, um sie nach Dresden zu ziehen.

Bach's persönliches Verhältniss zu Friedrich dem Grossen scheint kein besonders vortreffliches gewesen zu sein, so sehr auch die lange Dienstzeit, seine ausserordentliche künstlerische Begabung und der Umstand, dass der König ihn offenbar ungern aus seinem Dienste scheiden

1) C. F. Chr. Fasch. S. 20.

Hienach berichtigen sich auch die in der Gazette musicale de Paris von 1854 in einem „Musikalische Fürsten" überschriebenen Aufsatze enthaltenen Angaben über Bach's Abgang von Berlin, welche eher einer novellistischen als einer auf wissenschaftlicher Prüfung beruhenden Darstellung angehören dürften.

2) Zelter sagt in seinen nachgelassenen Papieren: „Hasse hatte von Emanuel Bach gesagt: er sei der grösste Componist und Musikus in der Welt."

sah und vorher schon ihn mehrfach durch Zulagen in demselben festgehalten hatte, für das Gegentheil zu sprechen scheinen. Bach's Natur war im Allgemeinen eine nach freier und selbständiger Entwickelung strebende. Die ungeheure Ueberlegenheit des grossen Königs in allen politischen und militärischen Dingen, sowie auf dem Gebiete der geistigen Bewegung überhaupt hatte natürlicher Weise dazu geführt, dass er nach allen Seiten hin bestimmend, allein entscheidend auftrat. Dies konnte Bach nicht zusagen. So mag im Laufe der Jahre wohl Manches vorgekommen sein, was zur Entfremdung beitrug.

Es wird erzählt, dass Bach sich eine Zeit lang in förmlicher Ungnade befunden habe und in seinem Dienste durch einen gewissen J. C. Fischer aus Freiburg im Breisgau ersetzt worden sei.

Die Ursache soll gewesen sein[1]), dass Bach, mit anderen Musikern nach Sanssouci fahrend, durch die schlechten Wege so aufgebracht worden sei, dass er, was wohl kein General habe wagen dürfen, einem Königlichen Hausoffizianten gesagt habe: „Sagen Sie unserm Herrn, dass nicht Ehre noch Gewinn uns eine hinlängliche Entschädigung für solch' einen lebensgefährlichen Dienst bieten können. So lange die Wege nicht verbessert sind, wird man uns nicht dazu bringen, wieder hieher zu kommen." Möglich wäre ein solcher Vorfall wohl gewesen. Was ihn aber unwahrscheinlich macht ist, dass über die Person des Fischer, insbesondere über seinen jedenfalls nur vorübergehenden Dienst in der Kapelle Friedrich's II. nirgends etwas aufzufinden gewesen ist[2]).

Auch des Königs Sparsamkeit nach dem siebenjährigen Kriege scheint den Anschauungen Bach's nicht entsprochen zu haben. Die Gehalte waren während der Kriegszeit in

1) A. Rees, Cyclopaedia.

2) v. Ledebur's Berliner Tonkünstler-Lexicon enthält über den J. C. Fischer nichts.

Besoldungs-Scheinen statt in baarem Gelde ausgezahlt worden, welche etwa nur $1/5$ des wirklichen Werths hatten und oft in Zahlung gar nicht angenommen wurden. Als der Friede abgeschlossen war und Friedrich sein früheres Leben und seine künstlerischen Uebungen wieder begann, erwarteten die Kapellisten, die inzwischen ihre Ersparnisse aufgezehrt und vom Unterricht und dem Ertrage ihrer Arbeiten hatten leben müssen, dass ihnen für ihre Verluste Entschädigung gezahlt werde. Aber davon war keine Rede. Hierüber soll Bach sehr aufgebracht gewesen sein und dies auch haben merken lassen. Dies hat schwerlich dazu beigetragen, ihn dem Könige angenehm zu machen [1]). Sein Missbehagen an dem von ihm auszuübenden Dienste wurde in späterer Zeit noch dadurch erhöht, dass als Friedrich seine Concerte nicht mehr regelmässig hielt, alle Musiker dennoch pünktlich und in der vorgeschriebenen Kleidung an allen den Tagen und während aller Stunden, wo nach früherem Gebrauch hätte Concert sein können, im Vorzimmer gegenwärtig sein und gänzlich unbeschäftigt die Befehle des Königs, die meist ausblieben, abwarten mussten. Denn niemals wurde ein Concert abgesagt [2]).

In Bach's ganzem Wesen, seiner sarkastischen Natur und seinem auf volle Selbständigkeit drängenden künstlerischen Streben mag ausserdem noch manches gelegen haben, was ihm eine Dienststellung, wie er sie in der Kapelle Friedrich's II. einnahm, auf die Dauer unerwünscht erscheinen lassen musste.

Zelter, der ihn sehr hoch schätzte, hat in einer Rede, die er zu Königsberg i. Pr. am 17. Januar 1809 zum Gedächtnisse Friedrich's II. gehalten hatte, über Bach's Verhältniss zu dem Könige auf Grund von Fasch's Mittheilungen Folgendes ausgesprochen [3]):

1) Zelter, C. F. Chr. Fasch. S. 19.
2) Rochlitz a. a. O. I. S. 288.
3) v. Ledebur a. a. O. S. 19.

„Carl Philipp Emanuel Bach hatte einen Graun entgegengesetzten künstlerischen Charakter. Dieser geistreiche und originelle Componist liebte den König auch als einen schönen Geist und grossen König, aber er liess demselben keine seiner machthabenden Ansprüche an Genie und Kunst gelten. Er behauptete, der König sei zwar gebietender Herr in seinem Lande, doch nicht im Reiche der Kunst, wo Götter walten, von denen alles Talent ausgehe und wieder dahin zurückgehe. Ein Künstler sei ein von höherer Hand ausgestatteter Sohn des Himmels, der der Welt angehöre, wie die Welt ihm, und daher keiner Beherrschung unterworfen sei. Eine solche Gesinnung lag nun kaum in den Grenzen der Toleranz des grossen Friedrich; auch Bach's Compositionen fanden seinen Beifall nicht, aber der König achtete ihn und sah ihn sehr ungern nach Hamburg gehen."

In der Biographie Fasch's (S. 46) sagt Zelter hierüber: „Der König war dafür bekannt, dass er die Kirchen-Musik nicht liebte, weil er einmal in der Oper gesagt hatte: Das schmeckt nach der Kirche! Man wollte ihm ferner die Eigenschaften eines feinen und edlen Herzens absprechen. Seine Ansprüche auf den besten Geschmack in der Literatur und in den Künsten, sein Macht-Regiment hier, wie in der übrigen Welt, war vielen unerträglich und verhasst. Unter diesen war Bach, Faschens Freund, einer der heftigsten, und es fielen wohl zwischen beiden Freunden kleine Streitigkeiten darüber vor. Der König merkte es Bachen an, hatte eine persönliche Abneigung gegen ihn und schätzte diesen grossen Künstler deswegen nicht nach Verdienst."

Vielleicht mochte auch Emanuel Bach's grosse Neigung zu spöttischem Scherze das ihrige dazu beitragen, ihm eine weniger nahe Stellung zu dem Könige zu geben, als sie anderen Kapellisten, z. B. Graun, Franz Benda und auch Fasch zu Theil geworden war. Für seinen Charakter und seine Umgänglichkeit ist es aber bezeich-

nend, dass er mit Quantz, der auf den König ausserordentlichen Einfluss hatte und sich dessen auch in hohem Grade bewusst war, auf dem freundschaftlichsten Fusse gelebt hat. Doch gab er einst einem Freunde folgendes Räthsel auf: „Was ist das fürchterlichste Thier in der Preussischen Monarchie?“ Da Niemand das Räthsel errieth, sagte er endlich: „Das ist der Schoosshund der Mad. Quantz. Er ist so fürchterlich, dass sich sogar Mad. Quantz vor ihm fürchtet. Vor dieser aber fürchtet sich Herr Quantz, und vor diesem selbst der grösseste Monarch, den die Erde besitzt.“ Marquis d'Argens erzählte dem Könige diesen Scherz, der darüber lachte und nur sagte: „Hütet euch ja, lieber Marquis, dass Quantz diese Geschichte nicht erfährt, sonst jagt er uns alle aus dem Dienst“[1]).

Bach verliess Berlin, wohin er als Jüngling gekommen und zum Manne gereift war, als ein berühmter Künstler. Dass sein Scheiden von dort nicht unbemerkt vorüberging, bezeugt ein Gedicht der Karschin:

„An den Herrn Kapellmeister Bach bei seinem Heimzuge nach Hamburg“[2]).

Berlin, den 24. Februar 1768.

Der Du bisher mit süssem Saytentone
Den grössten Erdengott entzückt,
Seitdem, dass er auf väterlichem Throne
Regieret und beglückt,

O Bach, der Du seit Friedrich's ersten Siegen,
Bey Königlicher Sorgenlast,
Sein Herz so oft dem fühlenden Vergnügen
Sanft aufgeschlossen hast,

[1]) v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon. S. 166.
[2]) Hamburger Unterhaltungen 1762. p. 486.

Du gehst, wohin Dein günstig Glück Dich ziehet,
In jene schiffumgeb'ne Stadt,
Die gleich dem alten Tyrus wächst und blühet,
Und fromme Bürger hat.

Daselbst wirst Du dem Göttergott gefallen,
Der allen Königen gebeut,
Dein Ton wird dort in jedem Tempel schallen
Dem Herrn der Herrlichkeit.

Du wirst geliebt, gepriesen und verehret,
Doch hier, wo Dir so lange Zeit
Die stille Spree und Havel zugehöret,
Erregst Du Bangigkeit.

Hier klagen Dich die Edelsten, die Weisen,
Mit denen Du gewandelt bist,
Die nebst der Kunst an Dir Dein Herze preisen,
Das gut und redlich ist.

Wie Friedemann Bach seiner Zeit die Stelle an der Liebfrauen-Kirche zu Halle annahm, die sein Vater im Jahre 1713/14 abgelehnt hatte, so war es seinem Bruder Emanuel vergönnt, Musik-Director an der St. Jacobi-Kirche zu Hamburg zu werden, deren Organistendienst Sebastian Bach nicht hatte erlangen können. Die Stelle, welche Emanuel Bach zu bekleiden berufen war, hatte im Uebrigen viel Aehnliches mit dem Cantorate der Thomas-Schule zu Leipzig. Das Johanneum, dessen Cantorat mit dem Amte eines städtischen Musik-Direktors für die 5 Haupt-Kirchen der Stadt, die St. Nicolai-, die St. Catharinen-, die St. Jacobi-, die St. Petri- und die St. Michaelis-Kirche verbunden war, war im Jahre 1529 in einem Theile des ehemaligen St. Johannis-Klosters nach Vertreibung der dort befindlichen Dominicaner-Mönche errichtet, d. h. in eine Stadtschule umgestaltet und unter die besondere Auf-

sicht und den Schutz der Stadt-Behörden gestellt[1]) worden, ganz ähnlich wie die Leipziger Thomas-Schule um dieselbe Zeit (1531) aus dem ehemaligen Thomas-Kloster hervorgegangen war.

Als Bach in sein Amt trat, galt am Johanneum im Wesentlichen noch die revidirte Schulordnung vom 30. April 1634, der gemäss der Rector und Conrector allein in Prima, der Subrector und Cantor allein in Secunda unterrichten sollten. Dies und der Umstand, dass in die letztere Stelle grundsätzlich nur studirte Personen berufen wurden, ergiebt, dass ihr Inhaber ursprünglich zur Theilnahme an dem wissenschaftlichen Unterrichte bestimmt war. Im Ganzen hatte früher das Lehrer-Personal der Anstalt nur aus dem Rector, Conrector, Subrector, Cantor und aus vier Pädagogen bestanden. Im Jahre 1635 waren indess drei neue Lehrer hinzugetreten und das Institut in acht Classen getheilt worden. So fand es Bach bei seinem Eintritt vor.

Die Besoldungen waren sehr gering; denn es erhielten der Rector nicht mehr als jährlich 1000 Mark[2]), der Conrector 800 Mark, der Subrector 700 Mark, der Cantor 600 Mark, jeder der übrigen Lehrer gleichfalls 600, der Schreibelehrer aber nur 400 Mark.

Die Schule war vielleicht in Folge mangelhafter Leitung durch den sehr verdienten, aber inzwischen sehr alt gewordenen Rector Müller im Zurückgehen begriffen.

Der Cantor nahm seit der durch Telemann eingeführten Praxis, die diesem auch in Leipzig hatte zugestanden werden sollen, an dem wissenschaftlichen Unterrichte in der Secunda nicht mehr Theil.

Was den Musik-Unterricht am Johanneum anlangt, so hatte schon die Schulordnung vom 15. Juni 1629[3]) festgesetzt: „Die Musik soll von dem Cantor zur gehörigen

1) Ausführliche Nachrichten über sämmtliche evangel. protest. Kirchen und Geistliche in Hamburg. S. 358 ff.

2) Hamburger Mark = 15 Sgr. 1,62 Pf.

3) Geschichte des Johanneum von Calemberg, S. 103.

Zeit, d. h. um 1 Uhr, mit Fleiss geübt und nicht versäumt werden, es sei denn, dass Gott ein Hinderniss in den Weg lege.“

Die verbesserte Schulordnung von 1634, welche noch zu Bach's Zeit Geltung hatte, bestimmte dagegen: [1]) „Weile die Musica nicht allein für nützlich und dienlich, sondern auch für ein besonderes Ornament in einem wohlbestellten Regiment billig gehalten wird, soll der zu der Musica bestellte Cantor nebst seinen ordinariis lectionibus auch die Musica besten Fleisses treiben, vermöge des ordinarii und dass in den Kirchen der Gottesdienst sowohl an Werkel- als an Sonn- und Feiertägen ordentlich möge begangen werden. Wenn sonnsten an Sonn- und Feiertägen in den vier Kirchspielen soll figurirt werden, alsdann soll sich der Cantor am gebührenden Orte ungesäumt einstellen, und sollen alsdann dem Cantori die Knaben der Schule nicht allein fleissig folgen, sondern auch die Pädadogi dem Cantori fleissig aufwarten helfen. Jedoch soll der Cantor wohlzusehen, dass die anderen Kirchen nicht zu sehr geblösset und dadurch in dem Gesang turbiret oder behindert werden. Der Cantor soll wegen der Cantorei stets aufwarten. Bei Begräbnissen der Verstorbenen sollen christliche lateinische oder deutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Reverenz oder Andacht gesungen werden, bis alle Mannspersonen, die der Leiche folgen, in die Kirche gegangen, und das Grab wieder zugescharrt, und wenn einmal ein Psalm zu Ende gesungen, soll das letzte Versicat nicht wiederholt, sondern ein anderer Psalm neu angestimmt werden.“

Im Jahre 1732 endlich war bestimmt worden [2]), dass der Cantor die Stunden von 1 bis 2 zu geben habe, „dabei er auch die Theorie und Historie der Music zu treiben

1) Ibid. S. 127 ff.

2) Schetelig's Materialien, i. d. städtischen Bibl. zu Hamburg.

und dahin zu sehen hat, dass in den Kirchen der Gottesdienst ordentlich möge begangen werden.“

Dies waren die Amtsobliegenheiten Telemann's gewesen, und hienach war auch Bach in seiner neuen Stellung allein auf den Musikunterricht angewiesen, der besonders den Freischülern des Instituts ertheilt werden musste. Daneben hatte er die musikalischen Aufführungen im Johanneum und in den fünf Hauptkirchen Hamburgs an den Sonn- und Feiertagen zu leiten, wofür ihm von jeder Kirche jährlich eine gewisse Summe ausgezahlt wurde; dies hat wohl wesentlich zur Verbesserung seines Einkommens, der Stellung in Berlin gegenüber, beigetragen.

„Der Hauptgottesdienst an den Sonn- und Festtagen wurde abwechselnd in den verschiedenen Hauptkirchen der Stadt durch eine Musik unter Leitung des Musikdirectors ausgezeichnet. Doch wurden diese Aufführungen von Oratorien ihrer Kostbarkeit wegen im Jahre 1790 (also erst 2 Jahre nach Bach's Tode) auf 30 im Jahre beschränkt. Man wünschte die Kirchenmusiken den Fortschritten der Zeit gemäss vollständiger zu machen; allein diese neue Einrichtung diente nur dazu, sie ganz aufhören zu machen“ [1]). Da nun das Kirchenjahr mindestens 60 Sonn- und Festtage hatte, so war, wenn man die Zahl der Festmusiken späterhin auf 30 beschränkte, zur Zeit Bach's wohl die grosse Mehrzahl der Festtage durch Kirchenmusiken gefeiert worden, was eine recht ansehnliche Beschäftigung für ihn herbeigeführt haben wird.

Die Kirchenmusiken waren schon bei der Einrichtung des Johanneums eingeführt worden. Ausserhalb derselben lag es allen Lehrern der unteren Classen sowie dem Cantor und den Schulcollegen ob, mit den Freischülern in einer der altstädtischen Hauptkirchen an allen Sonn- und Festtagen und so oft darin Gottesverehrung gehalten wurde, auf dem Chore gegenwärtig zu sein und an dem Gesange

1) E. Mönkeberg, Die St. Nikolaikirche zu Hamburg, S. 65.

Theil zu nehmen. Auch mussten die Schulcollegen mit dem Cantor im Predigerornat bei allen Leichen, welche bei den Hauptkirchen der Altstadt am Nachmittag oder Abend mit Gesang und Orgelspiel zur Erde bestattet wurden, singen, wofür sie besondere Bezahlung erhielten, die früher beträchtlich gewesen sein soll, während weiterhin häufige Klagen über das Zurückgehen der Leichengelder und Bitten um Erhöhung derselben und um Unterstützung vorkommen [1]).

Wie bereits erwähnt, mussten die Cantoren des Johanneums Universitätsstudien gemacht haben. Sie hatten sich wohl meistens zuvor dem Studium der Theologie gewidmet, bis sie in der Folge die Musik zu ihrem Hauptberuf machten. Bei Emanuel Bach war die Stadtbehörde an einen studirten Juristen gekommen. Als er am 3. November 1767 in sein Amt eintrat, war er der neunte Cantor an der seit 238 Jahren bestehenden Anstalt. Jeder seiner Vorgänger war durchschnittlich gerechnet über ein Vierteljahrhundert in seinem Amte thätig gewesen, und auch Bach sollte diesen Zeitraum seines vorgerückten Alters ungeachtet, nahezu erreichen. Am 19. April 1768 ward er von dem Senior Goeze durch eine öffentliche Rede: De Harmonia coelesti in sein neues Amt eingeführt, bei welcher Gelegenheit er, dem dortigen Gebrauche gemäss, eine lateinische Antrittsrede „de nobilissimae artis musicae fine hielt [2]), deren näherer Inhalt leider nicht erhalten geblieben ist.

1) Die Leichen-Gebühren betrugen früher für eine kleine Leiche 8, für eine grosse 12 Schilling.

In Schetelig's mehrfach genannten Materialien findet sich eine Aufforderung des Senats zu Hamburg an die Einwohner, zu pünktlicher Zahlung der Leichen-Gebühren. Es scheint viel Neigung vorhanden gewesen zu sein, sich dieser Zahlung zu entziehen.

2) Hamburg. Nachr. aus dem Reiche der Gelehrsamkeit v. 1768, Stck. 37. S. 304.

Bald nach Antritt seines Amtes erhob sich, wie Schetelig in den angeführten handschriftlichen Materialien zur Geschichte des Johanneums erzählt[1]), ein Conflict über den Vorrang zwischen ihm und dem Lehrer der Tertia, weil in dem Staatskalender der Name Bach's vor dem jenes Lehrers (Schetelig) aufgeführt gestanden habe. Bei der Anstellung Seb. Bach's in Leipzig war der Streit zwischen dem dortigen Rath und der Kirchenbehörde geführt worden. Hier entschied das Scholarchat die wichtige Frage dahin: dass der Name des Lehrers in Tertia künftig im Staatskalender nur dann voranstehen solle, wenn der Lehrer früher erwählt worden sei als der Cantor, sonst aber umgekehrt. Bei dieser Entscheidung ist es geblieben, und wir ersehen daraus, dass der Cantor am Johanneum im Range keineswegs den Lehrern der oberen Classen gleichgestellt war. Doch ist es wohl unzweifelhaft, dass hier wie in dem Cantorate zu Leipzig der Mann und nicht das Amt galt, und dass Stellungen, die von einem Telemann und Em. Bach. eingenommen werden konnten, nicht nach dem büreaukratisch beschränkten Massstab eines pedantischen Schulmeisterreglements beurtheilt werden durften.

Zur Zeit, als Bach in dieses sein neues Amt eintrat, war J. S. Müller Rector der Anstalt. Seit 1731 in dieser Stellung fungirend, erhielt er bald nachher (1769) Altershalber einen Adjuncten in seinem Sohne J. M. Müller, der bei dem 1773 erfolgten Tode seines Vaters zum Rector ernannt wurde. Dieser starb in seinem Amte 1781, so dass er während des grösseren Theils der Dienstzeit Bach's dessen Vorgesetzter blieb. Er hat das Verdienst, in dieser seiner Amtsführung das Johanneum, mancher Schwierigkeiten ungeachtet, zu neuer Blüthe erhoben zu haben. Ihm folgte in dem Rectoramt A. H. Lichtenstein, der dasselbe bis über Bach's Lebensende hinaus bekleidet hat. Als Conrector fungirte bei seinem Diensteintritt G. Fr.

[2]) Auf der städtischen Bibliothek zu Hamburg.

Richertz, der gleichfalls 1773 starb, Subrector war seit 1746 Volkmar, der bis 1783 im Amte blieb. Die anderen Lehrer, die Bach als Collegen vorfand, waren: Schetelig, Lehrer in Tertia seit 1761, (ward 1773 Conrector und lebte bis 1807), Heerwagen starb 1783, Wesselhöft bis 1798, Raspe bis 1809, Mohl bis 1771, Wahn, Schreiblehrer, bis 1795, Witte, Zeichenlehrer, bis 1779, dem 1780—1784 Tischbein gefolgt ist.

Die musikalische Thätigkeit Bach's für das Johanneum selbst war keineswegs auf den blossen Musikunterricht beschränkt. Nach der bestehenden Sitte hatte der Cantor mit den Schülern die öffentlichen Prüfungen mit einer kurzen Musik zu eröffnen. Aber auch sonst gab das Leben an der Schule oft genug Veranlassung zu eingreifender Thätigkeit, wie z. B. bei Einführung des jüngeren Müller als Rector und Schetelig's als Conrector am 7. December 1773. Letzterer theilt über diese Feierlichkeit Folgendes mit: „Etwas nach $10^1/_2$ Uhr traten zuerst die beyden Bürgermeister aus der Kirche in die achte Klasse der Schule und von da gingen sie in Primam, und bey ihrem Eintritt nahm sogleich eine von dem berühmten Bach verfertigte schöne vollstimmige Instrumental- und Vocalmusik ihren Anfang. Nach der Rede des Conrectors, der sich während der beyden ersten Reden (des ersten Bürgermeisters und des Rectors) auf einen Stuhl an einem Pfeiler in der Nähe der Herren Prediger, dem Katheder schräge gegenüber gesetzt hatte, welchen Platz unter des Conrectors Rede der Herr Rector einnahm, ward der zweite Theil der Musik aufgeführt [1]). Wie die

1) Den Text dieser zweitheiligen Cantate enthalten Scheteligs Materialien unter dem Titel: „Text zur Einführungsmusik der Hochedlen und Hochgelahrten Herren, Herrn Johann Martin Müllers als Rector und Herrn Johann Andreas Gottfried Scheteligs aufgeführt von Carl Philipp Emanuel Bach, des Hamburgischen Musikchors Director. Die Poesie ist von Herrn Christian Heinrich Ernst Müller, Herrn Sohne des Rectors.“ Siehe das Verzeichniss der Werke Bach's im Anhange II.

Musik geendigt war, so stunden zuerst die Herrn Bürgermeister auf." etc. etc.

Die Cantate I. Theil „Vor den Reden", enthielt einen Chor: „Freuet euch, ihr Kinder Zions," ein langes Recitativ und eine Arie, der II. Theil „Nach den Reden" eine Arie: „Fröhlich nimm den Lehrstuhl ein, theures Paar vereinter Lehrer," ein Recitativ und einen Chor: „Auf zu Gott, du Jubelchor, steig' in heilgen Harmonien glänzend auf und schweb' empor, dein Gesang sei Hamburgs Flor!" Der Musik, in Charakter und Styl vermuthlich den Prediger-Einführungscantaten (vergl. Kap. V. C) entsprechend, wurde in den öffentlichen Blättern mit besonderem Lobe gedacht [1]). Sie ist bei der Einführung des Conrectors Lichtenstein, Schetelig's Nachfolger, am 9. December 1777 noch einmal aufgeführt worden.

Auch bei den dramatischen Aufführungen, in welchen die Schüler des Johanneums öffentlich vor einem geladenen Publikum auftraten, fehlte die Musik nicht [2]). Schon im Jahre 1756 hatte eine solche Aufführung des Dramas: „Das durch die Römer eroberte Macedonien" stattgefunden. In den Jahren 1758 und 1760 war ein Trauerspiel „Nero" zur Darstellung gelangt, und am 12., 13., 14. und 15. März 1776 fand abermals eine solche „Redeübung" statt, welche mit einer Instrumentalmusik (Ouvertüre) begann, demnächst in fünf Handlungen die Ge-

[1]) Der Hamburger Corresp. von 1773 No. 196 sagt: „Vor, zwischen und nach geendigten Reden liess sich eine vollständige Vocalmusik hören, deren Composition unsern berühmten Herrn Musik-Director Bachen gar bald errathen liess." Die Hamburger Adress-Comptoir-Nachrichten (B. St. 96) sagen: „Unser verdienstvoller Hr. Kapellmeister Bach hatte zu dieser Handlung die Musik gesetzt, eine Composition, welche von dem grossen Talent dieses Mannes einen abermahligen Beweis gab."

[2]) Die vollständigen Programme zu diesen Aufführungen enthalten die Schetelig'schen Materialien.

schichte Caesar's bis zu seiner Ermordung dramatisch behandelte, und nachdem zwischen den ersten Abtheilungen Arien[1]) von Bach's Composition gesungen waren, mit einer wahrscheinlich aus einzelnen Sätzen seiner Symphonien bestehenden Instrumentalmusik schloss.

Die Aufführung erregte ein ungewöhnliches Interesse, sowohl wegen der ihr zu Grunde liegenden Dichtung als auch hinsichtlich der Ausführung. Die Vorstellung war sehr besucht, wenn auch in der Programm-Einladung die früher stets figurirende Bitte, „die Damen werden ersucht, ohne Reifröcke zu erscheinen", nicht mehr Aufnahme gefunden hatte. Auch die Musik erregte die Aufmerksamkeit der zahlreichen Zuhörer. Ein gleichzeitiges öffentliches Blatt[2]) sagt von ihr: „Von der Musik, die bei dieser

1) Zu den Arien waren besondere Texte gedruckt, deren Ueberschrift lautete: „Arien, von dem Herrn Cantor und Musik-Director Bach in die Musik gesetzet und bey der am 12., 13., 14. und 15. März 1776 zu haltenden Rede-Uebung abgesungen".

Der Text der Arien war folgender:

Erste Arie.

Zwischen der 1. und 2. Handlung.

Edle Freiheit, Götterglück,
Ohne dich ist Glanz und Würde
Nur ein schimmernd Missgeschick,
Eine Sklavenbürde.
Für den Liebling ihrer Brust
Hat die Gottheit dich erkoren,
Und der Mann, der dich verloren,
Lechzt umsonst nach andrer Lust.

Zweite Arie.

Zwischen der 2. und 3. Handlung.

Himmelstochter, Ruh der Seelen,
Ewig wirst du Fürsten fehlen,
Denn dich schreckt des Purpurs Glanz.
Ungewinkt, mit leisem Schritte,
Eilst du zu des Schäfers Hütte,
Windest mit an seinem Veilchenkranz.

Arioso.

Seine Tage fliessen stets
Wie ein Frühlingsbach dahin.
Stille Tugend, sein Begleiter,
Lässt auf seinem Pfade Rosen blüh'n.

Dritte Arie.

Zwischen der 4. und 5. Handlung.

Reiche bis zum Wolkensitze,
Noch ist Demuth deine Pflicht.
Dich beschirmt vor nahem Blitze
Ruhm und Gold und Hoheit nicht.
Gestern Herr von sieben Reichen,
Heut ist kaum ein Hügel dein.
Flüchtiger als Kräfte reichen,
Kann dein Glück entwichen sein.

2) Beiträge zum Reichs-Postreuter v. 1776, St. 24.

Gelegenheit aufgeführt ward, braucht man zu ihrem Ruhm weiter nichts zu sagen, als dass sie von der Composition des Herrn Capellm. Bach ist.“ Auch andere Blätter beschäftigten sich eingehend mit dieser Aufführung[2]), welcher mit gleichem Erfolge und mit denselben Bach'schen Arien im Jahre 1778 eine Vorstellung des Todes des Seneca folgte.

Ob ähnliche Redeübungen noch später stattgefunden haben, ist dem Verfasser nicht bekannt geworden. Doch zeigen die vorhergehenden Mittheilungen, dass in dem Johanneum zu jener Zeit ein lebendiger Geist, voll von künstlerisch anregenden Elementen gewaltet hat, und dass die Stellung Bach's an demselben nicht bloss die eines trocknen Lehrmeisters der Musik gewesen ist. Auch ergiebt sich aus den kritischen Aeusserungen über jene Feierlichkeiten, wie sehr er in näheren und weiteren Kreisen als ein Mann von grosser Bedeutung und hohem Kunstrange anerkannt ward, aus dem ganzen Zusammenhange aber auch, wie seine Stellung zu Lehrern und Schülern eine vertraute und geachtete gewesen sein muss.

Dennoch war es den Lehrern der Anstalt nicht leicht gemacht worden, sich mit dem Uebermuthe und der Ungezogenheit der jungen Leute abzufinden. Die Schetelig'schen Hefte sind reich an Klagen hierüber und auch Bach's Stellung scheint dabei nicht ganz frei ausgegangen zu sein. Das wiederholte strenge Einschreiten des Rectors scheint nicht immer gefruchtet zu haben, und so erschienen im Jahre 1778 neue disciplinarische Schulgesetze, welche neben strengen Vorschriften über die Haltung und das Benehmen der Schüler in den Classen unter Anderem festsetzten, „dass Niemand mit Degen in die Schule kommen solle,“ und namentlich in Bezug auf die dem Cantor zufallenden Theile des Unterrichts und der öffentlichen Ordnung bestimmten:

[2]) Gemeinnützige Hamburger Anzeigen v. 1776, St. 34.

Art. 19. Beim Gesange, mit welchem die Schul-Lections anfangen und geendigt werden, sollen sie, (die Schüler) nicht auf unanständige und bäurische Weise ein Geschrei und Gebölke, viel weniger Possen treiben.

Art. 20. In der Kirche soll sich ein jeder zum Gesang bestimmter und gehöriger Schüler andächtig benehmen und nach Anweisung des Vorsängers vor dem Pulpet absingen.

Art. 23. Die sich bei öffentlichen Leichenbegängnissen einfinden, sollen nach der Ordnung, wie sie in der Schule sitzen, paarweise gehen und sich alles Lärmens nnd Austretens enthalten, bei der Leiche selbst aber fleissig mitsingen.

Es scheint, dass diese Vorschriften eine Zeit lang vorgehalten haben, denn weitere Bemerkungen über die Ungezogenheiten der Schüler finden sich nicht vor.

So viel von Em. Bach's äusserer dienstlicher Stellung mit ihren Rechten und Pflichten. Die letzteren waren im Ganzen genommen nur hinsichtlich des Einstudirens und der Aufführung der Kirchenmusiken von künstlerischer Bedeutung, boten ihm aber gerade hier die reichste Gelegenheit zur Entfaltung einer nützlichen und fruchtbringenden Thätigkeit. Man wird später sehen, in welchem Maasse er sich dieser Gelegenheit bedient hat.

Ueber sein ferneres Leben in Hamburg theilt Bach selber nur Folgendes mit: „Ich habe seit meinem Hierseyn wiederum ein paarmal sehr vortheilhafte Rufe anderswohin gehabt, ich habe sie aber jederzeit abgeschrieben.“ Diese wenigen Worte sagen deutlich genug, dass er, anerkannt und geehrt von allen Seiten, mit seiner Stellung zufrieden, sich in seinen dortigen Lebensverhältnissen glücklich fühlte und dass er bis an sein Ende dort verbleiben wollte. So konnte er zu Burney sagen: „Wenn auch die Hamburger nicht alle so grosse Kenner und Liebhaber der Musik sind, als Sie und ich es wünschen möchten: so sind dagegen die meisten sehr gutherzige und umgängliche Personen,

mit denen man ein angenehmes und vergnügtes Leben führen kann; und ich bin mit meiner gegenwärtigen Situation sehr zufrieden; freylich möchte ich mich zuweilen ein wenig schämen, wenn ein Mann von Geschmack und Einsicht zu uns kommt, der eine bessere musikalische Bewirthung verdiente, als womit wir ihm aufwarten können.“

Wohl mochte ihm der Unterschied in der musikalischen Bildung und im Geschmacke an der Kunst, so wie der Mangel an Umgang mit so ausgezeichneten Kunstgenossen gegen Berlin, bei aller Einseitigkeit, die dort nach und nach hervorgetreten war, recht fühlbar geworden sein. Dennoch, wie vereinzelt er in Hamburg stehen mochte, hat doch seine dortige Stellung ihm nicht bloss die directe Veranlassung geboten, eine sehr grosse Anzahl umfangreicher, zum Theil bedeutender Arbeiten für kirchliche Zwecke zu schreiben, sondern ihm auch die Musse gelassen, in voller Ruhe und Freiheit seiner Vorliebe für die Instrumental-Composition zu genügen. Nebenbei konnte er dem geistlichen und weltlichen Liede in einer nicht zu unterschätzenden Weise seine Aufmerksamkeit zuwenden und den ihm ganz neuen Zweig des geistlichen Oratoriums betreten. Ausserdem war ihm die Gelegenheit gegeben, im Unterricht wirksam zu sein und als Virtuose von höchstem Range sich vor dem dankbaren Zuhörerkreise einer grossen und durch einen sehr ausgedehnten Fremdenverkehr belebten Stadt geltend zu machen.

So in seiner äusseren Stellung auf die Kunst hingewiesen, in seinen Bewegungen und Lebensverhältnissen ungehindert und frei, in einer Lage, die ihm jedenfalls drückendere Sorgen fern hielt, in der reichen Gelegenheit zu anregender Thätigkeit und zu interessantem persönlichen Verkehr mit geistvollen und hochgebildeten Männern, auf ein Leben voll von äusserem Glanz und von reichen künstlerischen Erfahrungen und Genüssen zurückschauend, wie hätte wohl eine andere Lebensstellung für ihn glücklicher und befriedigender sein können?

Capitel V.

Compositionen in der Hamburger Periode.

Bach hat diese neue Periode seines Lebens für die Kunst in hohem Grade nutzbar zu machen gewusst.

Folgendes sind seine

A. Clavier-Compositionen

der Hamburger Periode.

1769: Sonate mit veränderten Reprisen, gedr. im musik. Vielerlei,
Clavier-Concert mit 2 Hörnern, 2 Flöten und Quartett, Es-dur 4/4,
12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, gedr. bei Schönemann, in Taschenformat,

1770: Concerto für Clavier, F-dur 4/4,
Clavier-Concert mit 2 Hörnern und Quartett, F-dur 4/4,

1771: 6 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett, gedr. in Hamburg,

1772: Sonate 5 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber,

1773: „ 1 „ 1. desgl.,

1774: „ 1 „ 3. desgl.,
„ 2 „ 2. desgl.,
„ 3 „ 1. desgl.,

1775: Clavier-Solo, C-dur 3/4,
6 leichte Clavier-Sonaten (for the Harpsichord or Piano),
Sonate 1, 2, 3 der 1. Sammlung der Clavier-Trii (mit Violine und Cello), gedr.,

1776: 2 Sonaten der 2. Sammlung für Kenner etc.,

1777: 4 Sonaten der Clavier-Trii (mit Violine und Cello),

1778: Folies d'Espagne, Variationen,
Rondo 1, 2 und 3 der 2. Sammlung für Kenner etc.,
2 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett, G-dur 3/4, D-dur 4/4,
1 desgl. mit 2 Flöten, 2 Hörnern und Quartett, Es-dur 4/4,
6 Sonaten für Clavier, Violine und Cello (bei Hummel gedr.),

1779: Rondo 3 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber,
„ 1 „ 5. desgl.,

Rondo 3 der 4. Sammlung für Kenner und Liebhaber,
1780: Sonate 1 und 2 der 2. Samml. für Kenner und Liebhaber,
Rondo 2 der 3. Samml. für Kenner und Liebhaber;
1781: Abschied von meinem Silberman'schen Clavier, in einem Rondo, E-moll 2/4,
Rondo 1 der 4. Samml. für Kenner etc.,
Sonate 1 derselben Sammlung,
Canzonette der Herzogin von Gotha, mit Veränderungen, F-dur 2/4,
Trio für Clavier und Violine, A-dur 4/4,
1782: Die 1. Fantasie der 4. Samml. für Kenner etc.,
Die 1. und 2. Fantasie der 4. Samml. für Kenner etc.,
Das 1. Rondo der 4. Samml. für Kenner etc.,
1783: Sonate für's Bogen-Clavier, G-dur 4/4,
1784: Die 2. Fantasie der 5. Samml. für Kenner etc.,
Die 1., 2. und 5. Sonate desgl.,
Das 2. Rondo desgl.,
1785: Die 1. und 2. Sonate der 6. Samml. für Kenner etc.,
1786: Das 1. Rondo der 6. Samml. für Kenner etc.,
2 Clavier-Soli, gedr. bei Schwickert,
Clavier-Solo, C-moll 2/4,
Desgl. mit einem Rondo, G-dur 6/8,
Die 1. und 2. Fantasie der 6. Samml. für Kenner etc.,
1787: Clavier-Fantasie, Fis-dur 4/4, auch zum Trio umgearbeitet,
Clavier-Fantasie mit Violine,
1788: 3 Quartetten für Clavier, Flöte, Viola und Bass, C-dur 4/4, D-dur 4/4, G-dur 4/4,
Clavier-Concert mit Hörnern, Flöten und Quartett, Es-dur 4/4.

Es gehören ferner der Hamburger Periode ohne genauere Zeitbestimmung an:

Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii (No. 34—36),
Sonatine nuove, 6 einzelne Sätze zu der 3. Ausgabe des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen,
6 kleine Sonaten für Clavier, B-Clarinette und Fagott,
Eine Menuett, die vor- und rückwärts gespielt werden kann, gedr. im Musik. Vielerlei,
Ein Clavierstück für die rechte oder linke Hand, gedr. ebendas.

Diese Stücke vertheilen sich im Einzelnen wie folgt:

a.	Sonaten und Clavier-Soli einschliesslich der Rondos und eines Concerts ohne Begleitung so wie der freien Fantasien,	57
b.	Variationen, ...	3
c.	kleinere Stücke, ...	14
d.	Concerte mit Begleitung, ...	12
e.	Trii und Sonaten mit Instrumenten und Quartetten, .	24
		106

Von diesen Claviersachen sind zur Lebenszeit Bach's 75 im Druck erschienen.

Fasst man bei dieser Gelegenheit Bach's gesammte Thätigkeit für das Clavier zusammen, so ergiebt sich, dass er Alles in Allem an bekanntgewordenen Clavier-Compositionen gesetzt hat:

A.	an Sonaten, Rondos, Solis, Concerten, Suiten, Sinfonien, Sonatinen und freien Fantasien für Clavier allein:		
	in Leipzig	11	
	in Frankfurt a/O.	6	
	in Berlin	116	
	in Hamburg	53	
	zusammen . . .		186
B.	an Variationen:		
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	4	
	in Hamburg	3	
	zusammen . . .		8
C.	an Fugen für's Clavier in Berlin		6
D.	an kleinen Stücken jeder Art:		
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	105	
	in Hamburg	14	
	zusammen . . .		120
E.	an Concerten mit Begleitung:		
	in Leipzig	3	
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	38	
	in Hamburg	12	
	zusammen . . .		54
F.	an Sonatinen, Quartetten, Triis, Sonaten mit Begleitung von Instrumenten:		
	in Leipzig	2	
	in Frankfurt a/O.	—	
	in Berlin	18	
	in Hamburg	24	
			44
	znsammen . . .		408

Hierzu treten ohne jede Zeitbestimmung:

kleine Duetten für 2 Claviere	4
Ergiebt in Allem . . .	412

Von dieser Zahl der Clavierstücke sind zu Lebzeiten Bach's gedruckt:

a. Sonaten und Soli für Clavier:		
in Berlin	82	
in Hamburg	39	
		121
b. Concerte: in Berlin	3	
in Hamburg	6	
		9
c. Kleinere Stücke:		
in Leipzig	1	
in Berlin	71	
in Hamburg	20	
		92
d. Fugen: in Berlin		6
e. Variationen: in Berlin		3
f. Sonatinen, Trii, Sonaten mit Begleitung:		
in Berlin	6	
in Hamburg	13	
		19
zusammen . . .		250

oder grade $^5/_8$ dessen, was er geschrieben hat[1]).

Diese Thätigkeit, die immerhin als sehr bedeutend anerkannt werden darf, steht der seines Vaters für das Clavier etwa gleich. Seb. Bach hatte, ohne die Orgel-Compositionen zu rechnen, in einem 45jährigen Zeitraum etwa 350 Clavierstücke mit und ohne Begleitung geschrieben.

Em. Bach's Claviersachen vertheilen sich auf sein langes Leben in ziemlich gleichmässiger Weise. Nur in zwei Jahren erschienen gar keine Clavier-Compositionen

[1]) Bach selbst hat im Jahre 1773 die Zahl seiner bis dahin componirten Clavier-Werke folgendermaassen angegeben:

30 Trios für Clavier und andere Instrumente,
12 Sonatinen, desgl.,
50 Concerte mit Instrumental-Begleitung,
170 Soli für Clavier.

Diese Zahlen stimmen bis auf unbedeutende Differenzen mit den vorhergehenden Aufstellungen. Nur die Zahl seiner Clavier-Soli ist bedeutender, als er selbst sie angiebt.

von ihm, nämlich 1768, in welchem Jahre er von Berlin nach Hamburg übergesiedelt war, und 1776, wo er überhaupt ungewöhnlich wenig componirt hat, was bei seiner sonstigen rastlosen Thätigkeit auf eine dauernde Störung, vielleicht auf Krankheit schliessen lässt. Sonst treten noch die Jahre 1772, wo er krank gewesen ist, und 1773 und 1783 mit nur je einem Clavierstück zurück. In diesen Jahren hatte ihn die Vocalmusik mehr als sonst in Anspruch genommen.

Seine im Druck erschienenen Clavier-Compositionen, soweit sie ausserhalb der zahlreichen Sammelwerke jener Zeit veröffentlicht wurden, sind folgende:

1731: Menuett mit überschlagenden Händen, in Leipzig von ihm selbst gestochen,
1742: 6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet; bei Schmidt in Nürnberg,
1744: 6 desgl., die Würtembergischen, ebendort,
1745/52: 2 Flügel-Concerte, in D-dur und B-dur, ebendort,
1753: 6 Sonaten und eine freie Fantasie zum Versuch über die wahre Art des Clavierspiels, in Berlin,
2 Trii für 2 Violinen und Bass, und für Flöte, Violine und Bass, auch für den Flügel zu spielen, bei Balth. Schmidt seel. Wittib in Nürnberg, ohne Jahreszahl, 1748 und 1749 componirt,
1758: 12 kleine zwei- und dreistimmige kurze Stücke (in Taschenformat, bei Winter in Berlin),
1759: der 1. Theil der Reprisen-Sonaten, ebendas.,
1760: Flügel-Concert aus E-dur, ebendort (comp. 1744),
1761: Die 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten, desgl.,
1762: Die 2. do. desgl.
1764: 1 Sonatine für Clavier und Instrumente, C-dur, ebendort,
1765: die 2. und 3. Sonatine in D-moll und Es-dur. desgl.,
1766: 6 leichte Clavier-Sonaten (bei Breitkopf in Leipzig),
1. Sammlung der Clavierstücke verschiedener Art (bei Winter in Berlin),
1. Sammlung der 12 kleinen und kurzen Anfangsstücke für Clavier, ebendort,
1768: 2. Sammlung desgl.,
1770: 6 Sonaten für Damen, bei Hummel in Amsterdam,
12 zwei- und dreistimmige kleine Stücke (in Taschenformat, bei Schönemann in Hamburg),
1772: 6 Concerti per il Cembalo concertato (im Selbstverlage des Autors zu Hamburg,

1773: 6 Sonate all' uso delle donne, Riga bei Hartknoch, (Dieselben, welche im Jahre 1770 bei Hummel zu Amsterdam erschienen waren.)

1776: Six Sonates for the Harpsichord, London,

1776: } 3 Clavier-Sonaten mit Violine und Cello.
1777: } 4 desgl. 2. Sammlung,
(Beide Sammlungen im Verlage des Autors in Leipzig.)

1778: 6 Sonaten mit Violine- und Violoncell-Begleitung (Oeuvre 2), bei Hummel in Amsterdam,

1779: 6 Klavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber (im Selbstverlag, Leipzig),

1780: desgl. 2. Sammlung desgl.,

1781: desgl. 3. „ desgl.,

1783: desgl. 4. „ desgl.,

1785: { desgl. 5. „ desgl.,
Sonata per il Cembalo Solo, Leipzig bei Breitkopf,

1786: 2 Sonaten, bei Schwickert,

1787: 6. Sammlung für Kenner und Liebhaber, Leipzig im Selbstverlage.

Als Bach von Berlin in seine neue Heimath übertrat hatte er den Ruf, der erste Tonsetzer seiner Zeit für das Clavier zu sein.

In Hamburg hat er mit nicht minder redlichem Fleisse und mit nicht geringerer Auszeichnung daran gearbeitet, sich diesen Ruf zu erhalten. Dass er, der die Pforten zu der neueren Claviertechnik erschloss, in seinen Compositionen nicht das Höchste erreicht hat, das wir von unserm Standpunkt aus kennen, ist gewiss. Ob dies Höchste ohne ihn erreicht worden wäre, ist jedenfalls zweifelhaft. Wer eine Kunstperiode abschliessen zu dürfen glücklich genug ist, dem fällt zugleich der Preis für dasjenige mit zu, was Andere vor ihm mühevoll errungen haben. Möchte man desshalb ihr Verdienst schmälern? Haydn, Mozart, Clementi waren als Clavierspieler und als Clavier-Componisten das geläuterte blüthenreiche Product der klassischen Entwickelungsperiode, die Bach wesentlich allein begonnen hatte. Auch sie standen noch nicht an deren Ende. Erst Beethoven und nach ihm F. Mendelsohn, war es vergönnt, sie in voller Grösse zu schliessen.

In der ersten Zeit seines Hamburger Aufenthalts findet man Bach nur mit kleineren und vereinzelten Arbeiten für das Clavier beschäftigt. Die Passionsmusiken, die Israeliten in der Wüste und verschiedene Kirchenmusiken nahmen ihn vollauf in Anspruch. Dennoch trat er schon im Jahre 1770 wieder mit einem Sammelwerke hervor, dessen Herausgabe er diesmal selbst übernahm. Wie in Berlin im „Musikalischen Allerlei und Mancherlei“ so liess er auch hier einen Theil seiner Compositionen, für die ihm wohl im Augenblick eine andere vortheilhafte Verwerthung nicht zu Gebote stand, in dem „Musikalischen Vielerlei“ abdrucken, das in dem gedachten Jahre zu Hamburg bei M. Chr. Bock erschien.

„Seit dem musikalischen Zeitvertreibe, der i. J. 1760 den Anfang machte, und seit dem musikalischen Allerley und Mancherley, die in Berlin darauf folgten, haben wir keine ähnliche Erscheinung gesehen. Um so viel angenehmer muss es den Liebhabern der Musik sein, eine solche Sammlung jetzt von unserm grossen Meister des Claviers, dem in einer Menge von Compositionen für dasselbe bewunderten Herrn Kapellmeister Bach veranstaltet und besorgt zu sehen; der höhere und richtige Geschmack dieses vortrefflichen Mannes ist uns für die Güte der Stücke, die in diesem musikalischen Vielerlei erscheinen werden, Bürge[1]).“ Schon i. J. 1769 war eine erste Ankündigung eben dort (S. 158, 1769) erschienen. In dieser war das Vielerlei als ein „praktisch musikalisches Werk“ bezeichnet und dabei gesagt worden, dass „Herr Bach die Direction übernommen und mehrere grosse und sich schon berühmt gemachte Männer beredet habe, mit ihm gemeinschaftlich zu arbeiten. Der ganze Jahrgang sollte 4 Thlr., bei Pränumenation 3 Thlr., die einzelnen Stücke 2 Ggr. oder 4 Ggr. kosten. „Nicht länger als bis zu Ende

1) Wöchentliche Nachrichten etc. die Musik betr. Leipzig 1770. S. 5. (Hiller.)

dieses 1769 Jahres wird Pränumeration angenommen und wird zugleich ersucht, die Pränumerations-Gelder dem Verleger franco einzusenden.“

Den ziemlich reichen Inhalt von 78 Stücken bildeten Sonaten, Sinfonien, Märsche, Polonaisen, Instrumentalsoli, Trii, Lieder, Fantasien, Solfeggien, Menuetten und Fugen. Als Mitarbeiter von Bedeutung finden wir wiederum:

1. Kirnberger: mit 2 Chorälen für die Orgel, 3 Liedern und einem Allegro für Clavier (G-dur $^3/_4$),
2. Graun (der Concertmeister): mit 1 Canzonette,
 1 Trio für Clavier, Violine und Bratsche (B-dur $^4/_4$),
 1 Trio für 2 Violinen und Bass (G-dur $^3/_4$),
 1 Ariette: Donne, se avete in me pietate,
3. Fasch: mit La Cocchina, Sonata per il Cembalo (F-dur $^4/_4$),
 1 Clavier-Sonate (C-dur $^3/_4$),
 2 Liedern,
 1 Duo: Chi vuol trovar la pace.

Von neu hinzugetretenen Mitarbeitern sind zu nennen:

4. J. C. F. Bach, der Bückeburger, mit:
 a. 1 Menuett zum Tanz,
 b. 2 Polonaisen (G-dur $^3/_4$ und F-dur $^3/_4$),
 c. 1 Sonata per il flauto, Violino e Basso (A-dur $^2/_4$),
 d. 2 Clavier-Sonaten (F-dur $^3/_4$ und C-dur $^2/_4$),
 e. 1 Violoncell-Solo (A-dur $^3/_4$),
 f. 1 Fuge, C-moll Allabr.,
 g. 1 Trio für Clavier, Violine und Flöte (A-dur $^3/_4$),
 h. 2 abwechselnden Menuetten zum Tanz,
 i. 5 Liedern (vom Herrn Lessing: Die Geschwister, Die Zeit, Der Sieg über sich selbst, Siciliana).
5. J. E. Bach, Capellmeister in Eisenach[1]):
 mit einer interessanten Fantasie und Fuge für Clavier und einem Liede.

Von Em. Bach enthält die Sammlung:

20 Stücke verschiedenster Art, nämlich:
1 Clavier-Sonate mit veränderten Reprisen vom Jahre 1769 (F-dur $^2/_4$),
1 Clavier-Sonate (n G-moll $^2/_4$) v. J.
2 Fantasien, G-moll $^4/_4$ und G-dur $^4/_4$, beide v. J. 1766,
3 Solfeggien, gleichfalls v. J. 1766,

[1]) Geb. 1722 † 1777, stammte in directer Linie von J. Bach, dem Director der Rathsmusik zu Erfurth († 1673) ab.

Einige unbekannte Veränderungen über das Lied: Ich schlief, da träumte mir, v. J. 1766,
Eine Menuett, die auch von rückwärts gespielt werden kann,



2 Polonaisen,
Vier abwechselnde Menuetten,
1 Duo für Flöte und Violine (H-moll ¾) v. J. 1748,
1 Sinfonie (F-dur 4/4) v. J. 1728, für Clavier eingerichtet 1766,
Einige Veränderungen über eine Ariette (A-dur 2/4),
1 Clavierstück für die rechte oder linke Hand allein,
1 Lied: Bacchus an Venus.

Die meisten dieser Stücke gehören in die Kathegorie der Kleinigkeiten, denen ein besonderer Werth nicht zuzusprechen ist. Doch sind in der ersten Fantasie (G-moll) bereits alle Elemente der späteren grossen Fantasien Bach's in reichstem Maasse und ausgeprägtester Eigenthümlichkeit niedergelegt und die erste Solfeggie in C-moll ist gleichfalls eine Arbeit voll Geist und Leben.

Die grösseren Clavier-Stücke (2 Sonaten und 1 Sinfonie) sind keineswegs untergeordnete Arbeiten. Insbesondere ist die Sinfonie ein Werk voll von Feuer und Bewegung, äusserlich in der Form der Sonaten geschrieben, in Styl und Inhalt aber grösser und kühner als die meisten derselben und den schönen Orchester-Sinfonien vom Jahre 1780 vollkommen ebenbürtig.

So kann auch diese Sammlung als ein interessantes

Denkmal des Fleisses gelten, mit dem Bach für seine Kunst thätig war.

Auch hier erscheint er bedeutender als die übrigen Künstler, welche mitgewirkt haben, so schön einige der von diesen gelieferten Arbeiten, vorzugsweise J. Chr. Friedrichs, des Bückeburger Bach immerhin sein mögen.

Wenn man aus der hier vorliegenden Zusammenstellung von Musikstücken so verschiedener Art einen allgemeinen Rückschluss auf die musikalische Bildungsstufe der Zeit und auf die der Stadt Hamburg insbesondere machen sollte, so würde dieser jedenfalls sehr zu deren Gunsten ausfallen, so zweifelhaft sich auch Bach selbst darüber ausgesprochen haben mag. Denn würde die Herausgabe grade einer solchen Sammlung möglich gewesen sein, wenn sie kein Publikum gefunden hätte, das sich für diese Art der Musik interessirte?

Den Clavierstücken des Vielerlei folgten in demselben Jahre 1770: *Sei Sonate per il Clavicembalo Solo all' uso delle donne, Oeuvre premier*, (in Amsterdam bei J. J. Hummel, im Jahre 1773 bei Hartknoch in Riga noch einmal gedruckt) von denen die 3te und 5te Sonate im Jahre 1768, die 1, 2, 4 und 6te 1776 gesetzt waren.

Diese Stücke, im Ganzen ziemlich knapp gefasst, von der gewöhnlichen Form hie und da abweichend, sonst lebendig, zum Theil brillant, ohne schwer zu sein, für die Auffassung mässiger Kräfte berechnet, mögen wohl einer persönlichen Concession für gewisse Kreise ihre Entstehung verdankt haben. Sie geben Zeugniss von Bach's fruchtbarem und elastischem Geiste, sind aber an sich nur als Stücke von mässigem Werthe und von vorübergehendem Interesse zu betrachten.

Der Zusatz „Oeuvre premier“ auf dem Titel der Hummel'schen Ausgabe lässt darauf schliessen, dass Bach gelegentlich wohl noch eine zweite Sammlung habe wollen folgen lassen.

Im nächstfolgenden Jahre 1771 erschien aus Bach's

Feder folgende Bekanntmachung[1]): „Auf Verlangen vieler Liebhaber werden Sechs leichte Flügel-Concerte von dem Kapellmeister C. Ph. E. Bach im Drucke herauskommen. Diese Concerte werden sich bei ihrem gehörigen Glanze von des Verfassers übrigen Concerten hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass sie der Natur des Flügels mehr angepasst, für die Hauptstimme sowohl, als für die Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgezieret und mit ausgeschriebenen Cadenzen versehen sind. Auf künftige Ostern werden sie fertig erscheinen. Bis Weihnachten nehmen ausser dem Verfasser folgende Herren fünf Thaler Vorschuss darauf an etc. etc. Hamburg, den 29. April 1771."

Aus den Ostern wurde nichts. „Da eine unvermuthete Krankheit den Druck meiner 6 leichten Flügel-Concerte verzögert hat, so werden die resp. Herren Pränumeranten um eine kleine Geduld ersucht.

Hamburg, den 25. April 1772[2])."

Man sieht hieraus, wie gewissenhaft Bach seinen Versprechungen nachzukommen bemüht war. Am 11. September 1772 machte er bekannt[3]): „Meine Flügel-Concerte kommen zu Ende d. M. aus der Presse und können gegen die Mitte des künftigen Monats October denen resp. Pränumeranten eingehändigt werden." So erschienen denn gegen das Ende dieses Jahres die:

„Sei Concerti per il Cembalo Concertato accompagnato da due Violini, Violetta e Basso con due Corni e due Flauti per rinforza. Dedicati All 'Altezza Serenissima Di Pietro Duca regnante di Curlandia etc. etc. e composti da Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Badessa di Quedlinburgo, e Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. In Hamburgo, Alle spese dell 'Autore. 1772."

1) Hambg. unparth. Correspondent. 1771. Nro. 69.
2) A. a. O. 1772. Nro. 67.
3) A. a. O. Nro. 147.

Man sieht, dass Bach in dem Augenblick, wo er den von ihm sonst verlassenen Hofkreisen wieder näher tritt, sich auch veranlasst sieht, dem Gebrauch der deutschen Sprache zu entsagen und auf das Italienische zurückzugehen. Er dedicirte dem letzten der Herzöge von Curland sein Werk in folgender Zuschrift: „Altezza Serenissima. Il Sovvenir clemente, del quale Vostra Altezza Serenissima m'ha favorito, mi spinge di consecrarle quest' Opera; tanto per esser il frutto d'una scienza, alla quale devo il di Lei Patrocinio, quanto per palesar i miei rispettuosi sentimenti di Gratitudine. Condoni V. A. S. che di tante altre Dedicazioni segua lo stilo ordinario e l'unico Tenore. Ho stimato giusto di rinviare alla Verità quel che tante altre volte ha servito all' Adulazione degli autori. Per questo bramo che sii accetta l'Opera e l'intenzione; e consacrandole insieme col Libro tutto me stesso con umil Inchino rimango di V. A. S. devotissimo ossequissimo ed umilissimo Servitore C. F. E. Bach.

Die eleganten Redewendungen dieser Zueignung geben zu erkennen, dass sich Peter III. für Musik im Allgemeinen und für den Componisten, wie es scheint, auch persönlich interessirt hat, wie denn der Absatz von Bach's Musik in nicht unbedeutendem Maasse nach Curland gerichtet war [1]).

Im Ganzen hatte er für diese Concerte nur 159 Pränumeranten erlangt, unter diesen Agricola, Kirnberger und Fasch, seinen Bruder Bach in Bückeburg, den Kapellmeister Bach in Weimar, Breitkopf, Burney in London, Ebeling in Hamburg, Eschenburg in Braunschweig und

1) Breitkopf's Magazin des Buch- und Kunst-Handels. 1782. 10. Stck. p. 788.

„Sr. Hochfürstl. Durchl. der Herzog von Curland haben geruht, dem Herrn Kapellmeister Bach zum Zeichen Dero gnädigen Andenkens eine goldene Medaille durch einen Curländischen Kaufmann zu übersenden, welche bei Gelegenheit der Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Preussen zu Mitau geprägt worden."

den in der Beförderung der Musik unermüdlichen Baron von Swieten, der zu jener Zeit noch Oesterreichischer Gesandter am Hofe zu Berlin war.

Die Concerte waren mit besonderer Sorgfalt, obwohl für die Ausführung leicht geschrieben. Das Clavier concertirt mit dem in breiter Behandlung und grosser Selbstständigkeit auftretenden Orchester. Der Styl erhebt sich in Grösse der Gedanken und im Charakter des Zusammenhangs weit über den gewöhnlichen Sonatenstyl. Die Soli sind brillant gesetzt, die Wendungen in ihnen frappant und neu, oft von überraschender Feinheit und grosser Eleganz. Es fehlt nicht an jenen geistreichen Pointen, die Bach so sehr liebte, und sein humoristischer Geist blickt hie und da mit blitzendem Lächeln durch das Gewebe der Töne hindurch.

Mit besonderem Interesse wird man die thematische Arbeit betrachten, die sich in einigen dieser Concerte, insbesondere denen in F-dur, D-dur und C-moll, in einer für Bach sonst neuen Weise überaus reich und wirksam geltend macht. Man sieht daraus, dass der alternde Meister sich keineswegs an den Erfolgen seiner grossen Vergangenheit genügen lassen wollte, dass er vielmehr in stetigem Vorwärtsstreben begriffen war.

Es scheint, als ob der Herausgabe dieser Concerte mancherlei Weiterungen und Unannehmlichkeiten vorangegangen seien. Die im Anhange unter No. 4. abgedruckten Briefe ergeben einige Andeutungen hierüber.

Nicht weniger bedeutend sind die in den Jahren 1776 — 1777 erschienenen *„6 Clavier-Sonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung,“* für deren Herausgabe er gleichfalls den Weg des Selbstverlags und der Pränumeration eingeschlagen hatte. Hiedurch waren ihm 390 Abonnenten mit 534 Exemplaren gesichert. Unter diesen finden sich von bekannten Namen und bedeutenden Persönlichkeiten Blumenberg, Professor in Göttingen, Breitkopf und Sohn, Burney, Cramer in Kiel, Homilius in

Dresden, Marpurg, van Swieten[1]) (mit 12 Exemplaren) und bis in die neueste Zeit hineinreichend, von Bismarck, Rittmeister in Schönhausen.

Die Instrumental-Begleitung dieser Sonaten ist ohne jeden concertirenden Charakter wesentlich nur bestimmt, das Hauptinstrument zu heben. So könnten sie, wenn der Spieler die Füllstimmen ersetzt, allenfalls auch als Clavier-Solostücke gespielt werden. Bach selbst schreibt darüber am 20. September 1775 an Forkel: „Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten für's Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violine und einem Violoncello begleitet bloss spielen kann, und leicht sind.“ Doch ist dies nicht wörtlich zu nehmen; denn bei manchem wie z. B. bei dem Allegro der 3. Sonate, würde die Begleitung stark vermisst werden.

Die Sammlung enthält, zumal in den 3 ersten Sonaten, in der bekannten Form alle Vorzüge und Schönheiten, durch welche sich Bach's beste Clavierstücke auszeichnen, in einem ganz besondern Maasse. Es ist in ihnen eine Eleganz und Feinheit niedergelegt, wie kaum in einer seiner älteren Arbeiten. Melodien, wie die folgende der Sonate II (grazioso poco allegro) in rondeauartiger Bearbeitung,



1) Van Swieten, bis zum Jahre 1777 K. K. Oesterr. Gesandter in Berlin, war ein warmer Verehrer der Musik und stand mit Haydn und Mozart in genauem Verkehr. Er war der Verfasser des deutschen Texts der Schöpfung, deren Composition er, wie die der Jahreszeiten dadurch möglich machte, dass er die dafür nöthigen Summen durch Sammlungen aufbrachte.

werden, auch wenn man dadurch an eine Stelle des Morgengesangs erinnert wird, für alle Zeiten dem Schönsten angehören, was in der Melodik erfunden worden ist. Eine vortreffliche Analyse über diese Sonaten hat Forkel in seiner musik. Bibliothek Bd. II, (1778) S. 275—300 geliefert[1]).

[1]) Der Hamburger Unpartheiische Correspondent, welcher in den Nros. 15 und 149 von 1777 das Erscheinen der beiden Triosammlungen ankündigt, sagt in No. 31 desselben Jahres (22. Februar) über die 1. Sammlung: „Original und Geistvoll, wie alle übrigen Werke unsres grossen C. Ph. Emanuel! Die Begleitung der Violine und des Violoncell kann zwar wegbleiben, besser aber ist es, wenn die Sonaten mit selbiger gespielt werden. Besonders wird man das in dem letzten Presto der 1. Sonate gewahr. Der 2. Sonate aus G-dur ist ein Rondeau hinzugefügt, das unter den häufigen Rondeaux leuchtet ut luna inter stellas minores. Doch welcher Liebhaber der Tonkunst kennt diese herrlichen Stücke nicht. Diesen sagen wir die angenehme Nachricht, dass die neulich angekündigten Sonaten des Herrn Kapellmeisters, die zu Ende dieses Jahres erscheinen werden, 4 an der Zahl ausmachen, ebenso trefflich als die gegenwärtigen sind, wenn Recensent, der das Glück gehabt hat sie von Herrn Bach selbst spielen zu hören, seinen Ohren trauen darf.“ Bei Gelegenheit der zweiten Sammlung bemerkt derselbe Berichterstatter (No. 166 de 1777), indem er auf die ganze Sammlung zurückgeht und ihr eine ausführlichere Beurtheilung widmet: „Diese Bach'schen Sonaten mit Begleitung etc. sind, wie man leicht denken kann, voller Geist und Feuer, und obgleich in der Schreibart von den bekannten trefflichen Sonaten ohne Begleitung etwas verschieden, dennoch ganz original und des grossen Meisters völlig würdig. Man geräth in eine angenehme Verwunderung, wenn man in jedem neuen musikalischen Werke dieses unerschöpflichen Genies immer neue Gedanken, kühne aber sehr richtige Ausweichungen und Gesang antrifft, der die Seele des richtig Empfindenden desto stärker rührt, weil er noch in keinen Opern Arien hundertmal vorgeleiert, und von Nachbetern noch öfters nachgeleiert worden. Es sind in dieser 2. Sammlung 4 Sonaten enthalten. Man kann diese Sonaten zwar ohne Begleitung der Violine und des Violoncells spielen, allein man wird wohl thun, wenn man beide Instrumente dabei nimmt. Das Violoncell hat an verschiedenen Stellen grossen Antheil an dem guten Effect des Stücks. Vorzüglich nimmt es sich bei der Variation aus C-moll in der letzten Sonate aus. Recensent hat das Vergnügen gehabt, diese Sonaten von dem Herrn Kapellmeister selbst auf einem Clavier von Friederici spielen zu hören, wo eine gedämpfte Violin und ein mit Discretion gespieltes

Die 2. Sammlurg, welche 3 Sonaten und 1 Thema mit Variationen enthält, steht gegen die 3 ersten Stücke etwas zurück. Namentlich sind die langsamen Sätze sehr kurz und die Schlusssätze, besonders der 1. und 3. Sonate zu aphoristisch behandelt.

Die Variationen der Arie am Schluss des 2. Hefts erfüllen nicht, was man heut von dieser Art von Composition verlangen würde. Sie sind mehr gesangreich als bravourmässig geschrieben. Doch sind sie voller Geist. Gegen das Ende hin in rondeauartige Wendungen übergeleitet, schliessen sie in der bei Bach so beliebten Weise in starken Gegensätzen vom ff. zum piano abfallend.

Unendlich geringer an Werth sind die im Jahre 1778 bei Hummel zu Amsterdam als „Oeuvre second" erschienenen 6 Sonaten, gleichfalls mit Violine- und Cello-Begleitung. Ueber der Vignette des Umschlags entfaltet ein auf Wolken schwebender Engel eine Pergamentrolle mit dem Worte „Eternel", während am Fusse des Piedestals, das den Titel der Sammlung trägt, ein Lorbeerbaum emporschiesst, der an seinem Gipfel merkwürdigerweise von Blättern ziemlich kahl in einen dürren Ast ausläuft.

Es scheint fast, als seien diese Sonaten von dem Verleger bestellt gewesen, und deshalb schnell hintereinander geschrieben worden. Kaum anders als so lässt sich die Gleichheit in ihrem Character und die übereinstimmende Mattigkeit der darin herrschenden Schreibweise erklären.

Der geneigte Leser wird damit einverstanden sein, dass diejenigen der in Hamburg entstandenen Clavier-

Violoncell die Begleitung hatten. Er wünscht allen, die diese Sonaten spielen oder spielen hören, nur einen Theil seines empfundenen Vergnügens, und sie werden alsdenn ein sehr angenehme Stunde gehabt haben."

Hiezu ist zu bemerken, dass Bach, wie sich aus einem früheren Schreiben an Forkel (vom 10. November 1773, Anhang Nr. 3) ergiebt, die Friederici'schen Clavichorde allen anderen „wegen des Tractaments und wegen des Basses ohne Octave, welche ich nicht leiden kann," vorzog.

Arbeiten Em. Bach's, die nicht zu den besonders hervorragenden gehören (so eine 1785 bei Breitkopf veröffentlichte Sonate in C-moll, ferner die in London herausgekommenen „Six Sonates for the Harpsichord", zwei Clavier-Soli, bei Schwickert erschienen, und einiges Andere), nicht einer speciellen Besprechung unterzogen werden, sondern dass seine Aufmerksamkeit alsbald auf die 6 letzten grossen Sammlungen Bach's,

Die Sonaten für Kenner und Liebhaber

geleitet wird, deren erste, der „Madame Jernitz, geb. Deeling aus besondrer Hochachtung und Freundschaft gewidmet" im Jahre 1779 zu Leipzig im Selbstverlage des Autors erschienen ist. Sie hatte 519 Abonnenten gefunden, welche sich mit nahe an 600 Exemplaren betheiligten. Diese vertheilten sich auf Berlin (mit Kirnberger und Marpurg), Braunschweig, Kopenhagen, Curland, Danzig, Dresden, Göttingen (mit Forkel), Gotha, Hamburg, Hannover, Holstein, Leipzig, London (mit Burney), Ludwigslust, Nyburg, Petersburg, (54 Exempl.), Prag (mit Dussek), Reval, Riga, Schlesien, Stendal (von Bismarck-Schönhausen), Stettin, die Ukermark, Ulm, Ungarn (Bathyany, Cardinal Fürst Primas), Warschau und Wien (van Swieten mit 12 Exemplaren). Man sieht daraus, wie Bach's Werke nach allen Seiten hin, besonders aber in den nordischen Ländern Verbreitung gefunden hatten.

Die Sonaten dieser ersten Sammlung waren, die erste 1773, die zweite 1758, die dritte 1774, die fünfte 1772, die sechste 1765 gesetzt. Die Zeit der Entstehung der vierten ist nicht bekannt.

Fast alle sind von einem eigenthümlichen Reiz. So gleich die erste Sonate mit ihren schnell dahin perlenden leichtflüssigen Gängen und den, dem in die Höhe strebenden Basse eigensinnig entgegenarbeitenden Passagen der rechten Hand, dem melodiösen Andante und dem leicht

vorbeirauschenden Allegretto ist eine überaus liebenswürdige Composition.

Die zweite Sonate beginnt mit einem gesangvollen Andante, dessen Vortrag zum Theil auf dem nur bei dem Clavichord ausführbaren Beben der Töne beruhte, und das in leisem Gange nach F-moll in ein Larghetto übergeht, welches in Melodie und kunstvoller Bearbeitung, so wie in seelenvollem Gesange dem ersten Satze noch überlegen ist. Ein feuriges Allegro (F-dur) von feinem Humor und voll kecker Wendungen schliesst das Stück.

In der dritten Sonate zeichnet sich ein Cantabile (H-moll $^2/_4$) als eines der reizendsten, gesang- und melodienreichsten Stücke aus, die man hören kann. Es ist ein Liebesgesang, in dem sehnsüchtige Grazie und schwärmerische Träumerei mit einander wechseln.

Der erste Satz der vierten Sonate ist von feuriger Bravour. Der 2. Satz (poco Adagio, Fis-moll) erfordert in seiner sanften Färbung und den zwischen der rechten und linken Hand wechselnden Figuren einen besonders zarten und gesangvollen Vortrag. Das ihm folgende Allegro ist ausgeführter als die Mehrzahl der Bach'schen Schlusssätze, glänzend und voll von Leben.

Die fünfte Sonate ist besonders durch den schönen Mittelsatz (Adagio maestoso D-moll) ausgezeichnet, dessen Anlage und Ausführung, Charakter, Melodie und harmonischer Gang nur schwer auf das Jahr seiner Entstehung (1772) schliessen lassen würden.

Die sechste Sonate endlich, in ernstem Schwunge beginnend und in reichster Lebhaftigkeit durchgeführt, mit dem eigenthümlich geformten Andante in G-moll schliesst mit einem brillanten Allegro in frischer, kecker und kräftiger Sprache.

Diese 6 Sonaten sind vor allen geeignet den Gesammttypus der Em. Bach'schen Clavier-Sonate zu veranschaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühlvoller Gesang, ihr brillantes Spiel, ihr spielender Humor und die

reichen Schätze harmonischer Schönheiten, die in ihnen niedergelegt sind, recapituliren gleichsam in wenigen Blättern, was vorher in einer langen Reihe von Jahren von ihm geschaffen war. Erscheinen die Finales in einigen derselben unseren jetzigen Anforderungen gegenüber auch nur skizzenhaft, kurz, geistvollen Aphorismen ähnlich, so sind doch im Uebrigen Form und Inhalt der einzelnen Stücke und der einzelnen Sätze, vorzugsweise der langsamen, so vollendet, wie man dies nur von einem so grossen Meister erwarten darf.

Die zweite Sammlung, „Sr. K. Hoheit, dem Markgrafen Friedrich Heinrich zu Schwedt“ gewidmet, erschien 1780. Sie hatte nur 330 Abonnenten gefunden, darunter 118 in Berlin, 68 in Dresden und 60 in Hamburg.

Sie enthält 3 Sonaten, von denen die beiden letzten 1780 componirt waren, und 3 Rondos, 1778 gesetzt.

Em. Bach tritt hier zum ersten Male mit dieser Gattung von Clavierstücken vor das Publikum. Dieselbe war grade damals im höchsten Schwunge und es hatte den Anschein, als wollte sie die Sonaten ganz verdrängen. Das Publikum wurde mit einer Menge meist ganz seichter, reiz- und interesseloser Stücke förmlich überschüttet. Bach, der sich hier wie so oft in seinem Leben der herrschenden Mode bequemte, betrachtete seine derartigen Arbeiten als Kleinigkeiten. Zu Cramer sagte er einmal, indem er von seinen Rondos sprach: „Wenn man alt wird, legt man sich aufs Spassen!“ Forkel, der bei Gelegenheit der Bekanntmachung dieser zweiten Sammlung ausrief: „Auf die geringste seiner Schöpfungen ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Bach's! und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen!“ war doch sehr unzufrieden, dass Bach sich zur Herausgabe von Rondos verstanden hatte: „Bach scheint sich in Rücksicht auf die Ungeübteren zu der jetzt so beliebten und bis zum Ekel

in allen Clavier-Compositionen vorkommenden Gattung der Rondos herabgelassen zu haben.“

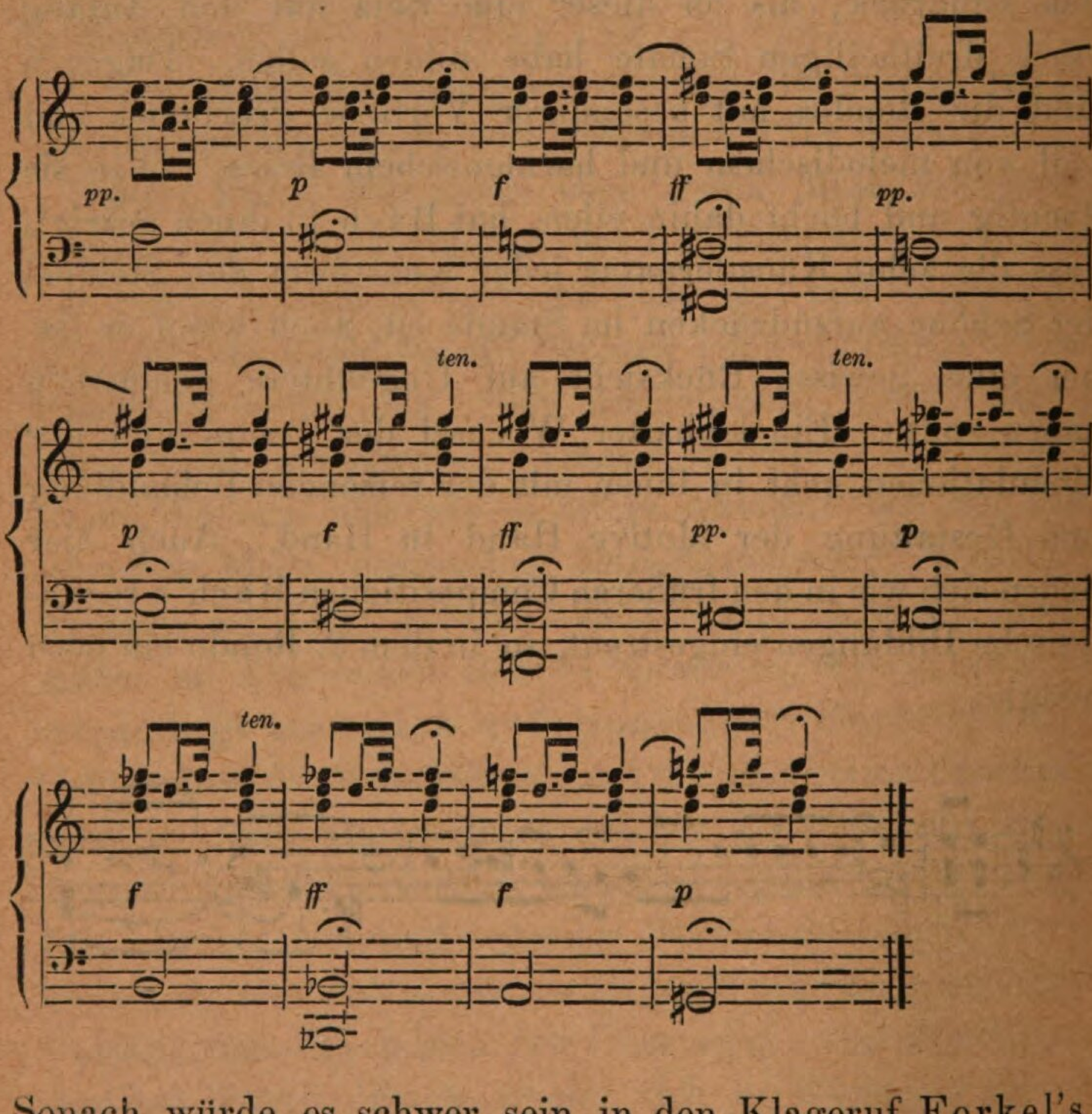
Was die Sonaten der vorliegenden Sammlung betrifft, so stehen sie merklich gegen die früheren zurück. Schon die erste Sonate in G-dur ist denen der ersten Sammlung keineswegs gleich; das Jahr ihres Entstehens ist ausnahmsweise nicht bekannt, und so wird sie wohl denjenigen früheren Arbeiten angehören, die bis dahin aus irgend einem Grunde zurückgestellt gewesen waren. Die zweite Sonate, ein Andantino und ein Presto enthaltend, steht wenig höher; das Presto ist sehr kurz und etwas bizarr. Die dritte Sonate besteht nur aus einem Satze, ist gefällig und brillant, aber ohne besondere Tiefe. Es macht den Eindruck, als ob dieser eine Satz nur den Anfang einer dreitheiligen Sonate habe bilden sollen. Dagegen sind die Rondos mit besonderer Vorliebe gearbeitet und voll von melodischem und harmonischem Reize. Wie sie flüchtig und leicht dahin eilen, hat Bach in ihnen gezeigt, dass die ächte Künstlernatur jeder Kunstform den Stempel der Schöne aufzudrücken im Stande ist, auch wenn er dabei eine gewisse Rücksicht auf Ungeübtere genommen haben sollte. Ein lebhafter Wechsel der Tempi und der Modulationen geht in ihnen mit der reizenden Behandlung und Gestaltung der Motive Hand in Hand. Auch hier finden sich wie in den früheren Compositionen Bach's recitativische Bildungen eingestreut, so in dem 2. Rondo ein poco adagio:



In dem dritten überaus anmuthigen Rondo mit dem Anfange:



das voll von wechselnden Farbentönen in einem unaufhörlichen Glanze hin und her schimmert, findet sich eine Reihe von Modulationen, mit denen der alte Meister bis dicht an den Beethoven'schen Charakter herantritt und durch die er dabei in vollendeter Einfachheit einen ganzen Kreislauf innerster Seelenstimmungen vorüberführt.



Sonach würde es schwer sein in den Klageruf Forkel's einzustimmen.

Im nächsten Jahre (1781) folgte die 3. Sammlung, dem alten Beschützer der Kunst, dem Freiherrn van Swieten, zugeeignet.

Die Zahl der Abonnenten war auf 307 heruntergegangen; unter ihnen war Hamburg nur mit 39, Leipzig mit 17 vertreten.

Diese Sammlung, wiederum 3 Sonaten aus den Jahren 1774, 1766 und 1763, ferner 3 Rondos von 1779 und 1780 enthaltend, hat sich bis in die neueste Zeit hinein besondrer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Ein im Ganzen nicht unbedeutender Kritiker des Musikalmanachs von 1783[1]) sagt von ihr: „Der 3. Theil der Bach'schen Sonaten für Kenner und Liebhaber gefällt mir im Ganzen genommen weniger, als die beiden ersten Theile. Besonders wollen mir die Rondos, gegen die im 2. Theil verglichen, gar nicht recht behagen. Jene sind so edel, natürlich und doch reich und mannigfaltig. Diese hingegen (halten Sie mein Urtheil nicht für verwegen) finde ich, das erste in E-dur ausgenommen, in vielem Betracht gemein, bizarr."

Von den Sonaten ist hier freilich nicht speciell die Rede. Von diesen glaubte Reichardt[2]) die 3. Sonate in F-moll, mit der ihn Bach einst beschenkt hatte, „die vortrefflichste aller seiner Sonaten nennen zu können. Redender, singender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunst hinreissender kann ich mir nichts denken." Forkel hat derselben Sonate eine lange Besprechung gewidmet[3]). Er findet in dem ersten Allegro den Ausdruck eines gewissen Unwillens, in dem Andante Betrachtung und Ueberlegung, in dem letzten Andantino grazioso die daraus entstandene, fast möchte man sagen melancholische Beruhigung. Er sagt ferner (S. 38): „Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweiten Theile des

1) Schwickert, Mus. Alman. 1783. S. 141.
2) Kunst-Magazin. 1782. S. 87.
3) Leipziger Mus. Almanach (Schwickert). 1783. S. 22 ff.

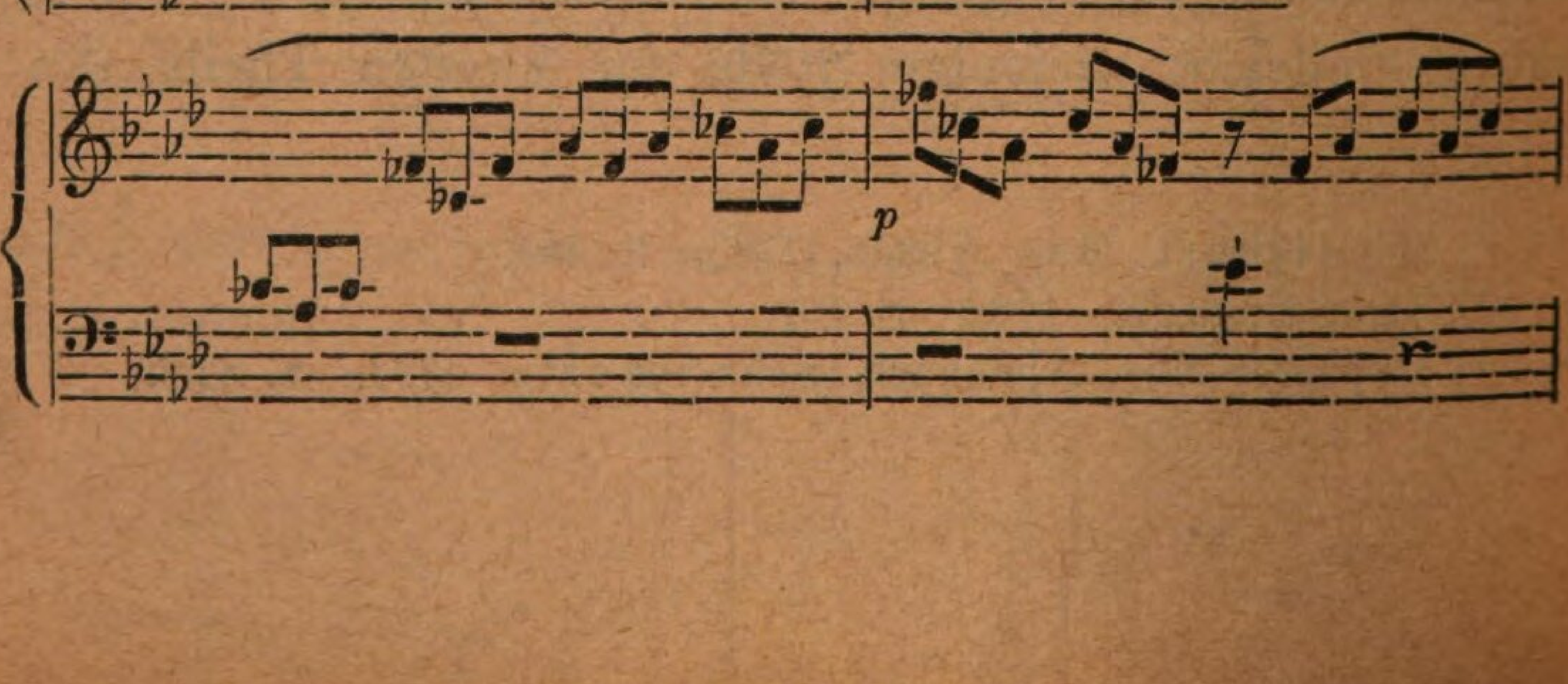
1. Allegro nicht schön gefunden, wo die Modulation in's As-moll, Bes-dur und von da auf etwas harte Art in F-moll wieder zurückgeht [1]). Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, ebenso wenig schön gefunden habe. Aber wer findet auch wohl die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sei, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anders ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte."

In neuerer Zeit hat H. v. Bülow in der Bearbeitung einiger der Em. Bach'schen Sonaten die Folge dieser Modulationen geändert [2]) und in dem Andante unmittelbar

1)



2)



vor dem Wiedereintritt des Themas 1½ Takte hinzugesetzt. Baumgart, in dem Vorwort zu dem 3. Heft der neuesten Ausgabe der vorliegenden Sonaten bei Leuckart (Sander) in Breslau, hat dem gegenüber, wie Forkel, die ursprüngliche Fassung unter Mitwirkung derselben aus dem Charakter der Em. Bach'schen Schreibart aufrecht erhalten. Und dies mit vollem Rechte, da man selbst an den Schwächen grosser Meister, zu denen die hiergenannten Stellen nicht einmal zu rechnen sind, noch weniger an deren besonderen Eigenthümlichkeiten Aenderungen vornehmen darf. Was würde aus Beethoven werden, wenn jeder Musikgeneration das Recht zugestanden werden sollte, hier und dort nach individuellem Ermessen Härten zu verwischen, Eigenthümlichkeiten abzuschleifen, selbst Spitzen, die hie und da auffallend berühren, stumpf zu machen? Man muss Kunstwerke eben so hinnehmen, wie sie sind. Wo eine Vervollständigung derselben nach veränderten Zeitverhältnissen nothwendig wird, da darf sie eben nicht zu Abänderungen übergreifen, sondern muss sich darauf beschränken, nachzutragen, was und wie der Meister muthmasslich selbst nachgetragen haben würde,



wenn er in der Lage gewesen wäre die Nothwendigkeit hierfür anzuerkennen.

Was die beiden anderen Sonaten dieser Sammlung anbetrifft, so dürfte es schwer sein, die erste in A-moll ¾ mit dem eigenthümlich lebhaften Allegro di molto



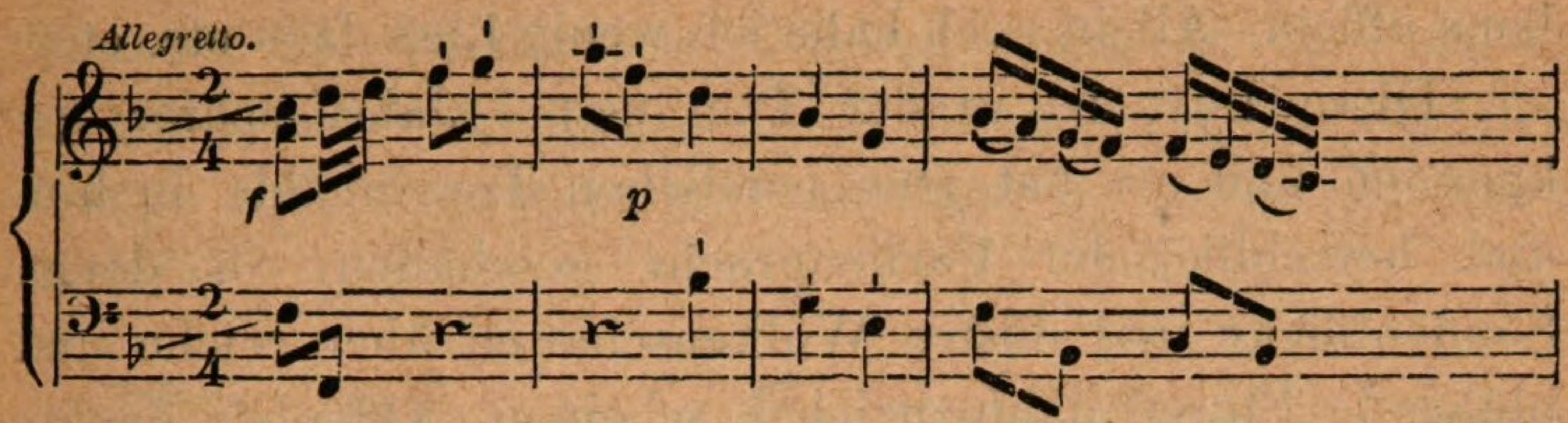
nicht den besten Sonaten Bach's zuzählen zu wollen.

Die 2. Sonate in D-moll, sehr ernst beginnend, mit dem schönen Cantabile e mesto und dem freilich etwas kurz gefassten dritten Satze (Allegro) steht dieser keineswegs nach.

Wegen der Rondos, welche denen der vorigen Sammlung nicht völlig gleich sind, möchte man dem Beurtheiler vom Jahre 1783 Recht geben. Das erste derselben zwar, mit dem überaus melodischen Thema



ist ein Meisterstück von harmonischer Behandlung der Gedanken. Das 2. Rondo dagegen (G-dur $^2/_4$ poco andante) mit dem unschuldig naiven Charakter, dem man bei Haydn so vielfach begegnet, dürfte gegen dieses sowie gegen die früheren Rondos zurücktreten. Bei dem 3. Rondo, F-dur $^2/_4$ Allegretto, kommt es freilich vor Allem auf die richtige Auffassung und Wiedergabe an. Doch bleibt in jedem Falle das Thema



etwas dürftig und alle Genialität der Bearbeitung, welche zudem hie und da nicht ohne Bizarrerie ist, hilft nicht ganz darüber fort.

Die 4. Sammlung erschien 1783 zum ersten Male ohne Zueignung. Sie zählte 388 Abonnenten, unter denen Duscheck, Burney, von Bismark-Schönhausen und van Swieten zu nennen sind.

Sie enthält ausnahmsweise 7 Stücke: 3 Rondos von 1782, 1781 und 1779; 2 Sonaten von 1781 und 1765 (in Potsdam gesetzt) und 2 Fantasien von 1782.

Von grösseren Fantasien hatte Bach bisher nur die eine in C-moll aus dem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, einige kleinere in dem musikalischen Vielerlei veröffentlicht. Wesshalb der alte Meister erst in späteren Jahren an diese Form der Clavierstücke gegangen ist, erklärt dessen Brief an Forkel (Anhang I.) vom 10. Februar 1775: „Man will jetzt von mir 6 oder 7 Fantasien haben, wie das 18. Probestück aus dem C-moll ist; ich läugne nicht, dass ich in diesem Fache gern etwas thun möchte. Vielleicht wäre ich auch nicht ganz und gar ungeschickt dazu, überdem habe ich einen Haufen Collectanea dazu, welche, wenn ich Zeit hätte sie in Ordnung zn bringen und sie allenfalls zu vermehren, besonders was den Gebrauch aller dreyer Generum betrifft, zu der Abhandlung von der freyen Fantasie meines zweyten Versuchs gehören: allein wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der Herr von Gerstenberg und Herr E. M. Schreiber in Kopenhagen u. a. m. wünschten dergleichen und offeriren alle

bona officia: Allein noch habe ich wenig Lust dazu etc. etc.“

Diese Lust ist in der That erst 7 Jahre später gekommen und sie hat jene herrlichen Tongemälde in hin- und herschillernder Farbenpracht geschaffen, in denen Sonnenblicke und düstre Wolkenschatten über reiche und blühende Fluren dahinzuziehen scheinen. Offenbar dachte Bach, der stets danach fragte, was dem Publikum wohl angenehm sein werde, durch den Reiz der Abwechselung, durch Neuheit und die überraschende Form zu gewinnen. Vielleicht auch mochte er zeigen wollen, dass das hohe Alter seiner Erfindungskraft keinen Abbruch gethan habe.

Forkel[1]) analysirt die Rondos aus diesem Heft sehr ausführlich, indem er seinen Unwillen gegen diese Musikgattung von Neuem zu erkennen giebt[2]). „Wie viel Spieler und Käufer würde Bach wohl noch haben, wenn er nicht sich hierin fügte? Man vergleiche nur zur Schande des herrschenden Geschmacks das sparsame Subscribenten-Verzeichniss vor diesen Meisterstücken von Sonaten mit den fetten Registern eben derselben bei einigen gleichzeitigen leichtfüssigen Werken.“ An den Fantasien rühmt er: „Die Wahrheit der Modulationen, der Abschweifungen und Wiedereinlenkungen, die Unerschöpflichkeit an Gängen und Wendungen, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, und das Brillante im Spiele der Hand“ und fügt[3]) hinzu: „Die zweite Phantasie z. E., weiss ich, hat er zu seinem Vergnügen an einem Tage verfertigt, wo ihn ein verdriesslicher Rheumatismus plagte, und er pflegte sie daher scherzend gegen seine Freunde die Phantasie in tormentis zu nennen, nach der Analogie der berühmten Gemälde des hochseligen Königs von Preussen[4]).“ In der That ist diese

1) Magazin f. Mus. Jahrg. 1783. 2. Hälfte. S. 239.

2) S. 1247.

3) S. 1252.

4) In doloribus pinxit. Fridericus, was Friedrich Wilhelm I. unter seine bei Podagra-Anfällen gemalten sonderbaren Bilder zu setzen pflegte.

Fantasie ein wunderbares Gemisch brillanter, hie und da an das Bizarre streifender, nicht selten von dem erwarteten Gange weit abspringender Gedanken, bei denen die klare Melodie



sich aus den hin- und herstürmenden Tonfluthen herauswindet, wo die Harmonienfolge in seltsamem Wechsel der Modulationen doch stets in sorgfältigster Beachtung der Gesetze erfolgt, die den Maassstab des Schönen abgeben,



und wo es auch an Härten nicht fehlt, wenn man, wie bei der F-moll-Sonate der 3. Sammlung, auf diese zurückgehen wollte:





In der ersten Fantasie (Es-dur) werden schnell dahinrauschende Passagen von recitativischen Melodiebildungen und grossen harmonischen Tongängen durchflochten, während der mit Poco adagio bezeichnete Mittelsatz in klagend weichen Klangformen daherfliesst, die, erst nachdem ihr Inhalt völlig erschöpft ist, in die unruhigbrausende Gangart der Anfangsmotive zurückführen.

Diese Fantasien zeigen ganz deutlich, dass Bach bei seinen Spielern die Fertigkeit voraussetzte, die harmonische Ausfüllung, wo sie von ihm nicht gegeben war, zu ergänzen. Was konnten bezifferte Stellen wie die folgende der Es-dur-Fantasie, wie solches auch am Schluss der A-dur-Fantasie vorkommt,



wohl anders bedeuten?

Die 2. Sonate dieses Hefts in E-moll $^2/_4$ mit der schönen Andantine in G-dur gehört zu den besten Arbeiten Bach's und ist der ersten in G-dur weit überlegen.

Die Rondos dagegen sind, was auch Forkel dagegen eifern mag, von vorzüglicher Schönheit. Sogleich das erste derselben in A-dur (Andantino) mit seinem sanften Thema, mehr noch das dritte (B-dur Allegro) das überaus graziös

ist und durchweg eine feine Auffassung und einen von humoristischen Anwandlungen gewürzten, perlenden Vortrag erfordert, bezeugen dies. Wie sehr wäre es zu bedauern, wenn Bach um einer schulmässigen Pedanterie willen, als welche Forkel's Abneigung gegen das Rondo betrachtet werden muss, sich hätte verleiten lassen, von dieser Musikform, mag man sonst von ihr denken wie man will, Abstand zu nehmen.

Die 5. Sammlung, 1785 gedruckt und „Sr. Herzogl. Durchlaucht Peter Friedrich Ludwig, Herzogen zu Holstein und Fürstbischofen zu Lübeck gewidmet", welche, um mit Forkel zu reden, ein noch sparsameres Subscribenten-Verzeichniss (es waren deren diesmal nur 308) aufzuweisen hatte, enthielt:

2 Sonaten, beide 1784 componirt,
2 Rondos, von denen das erste 1779, das zweite 1784 gesetzt war, und
2 Fantasien von 1782 und 1784.

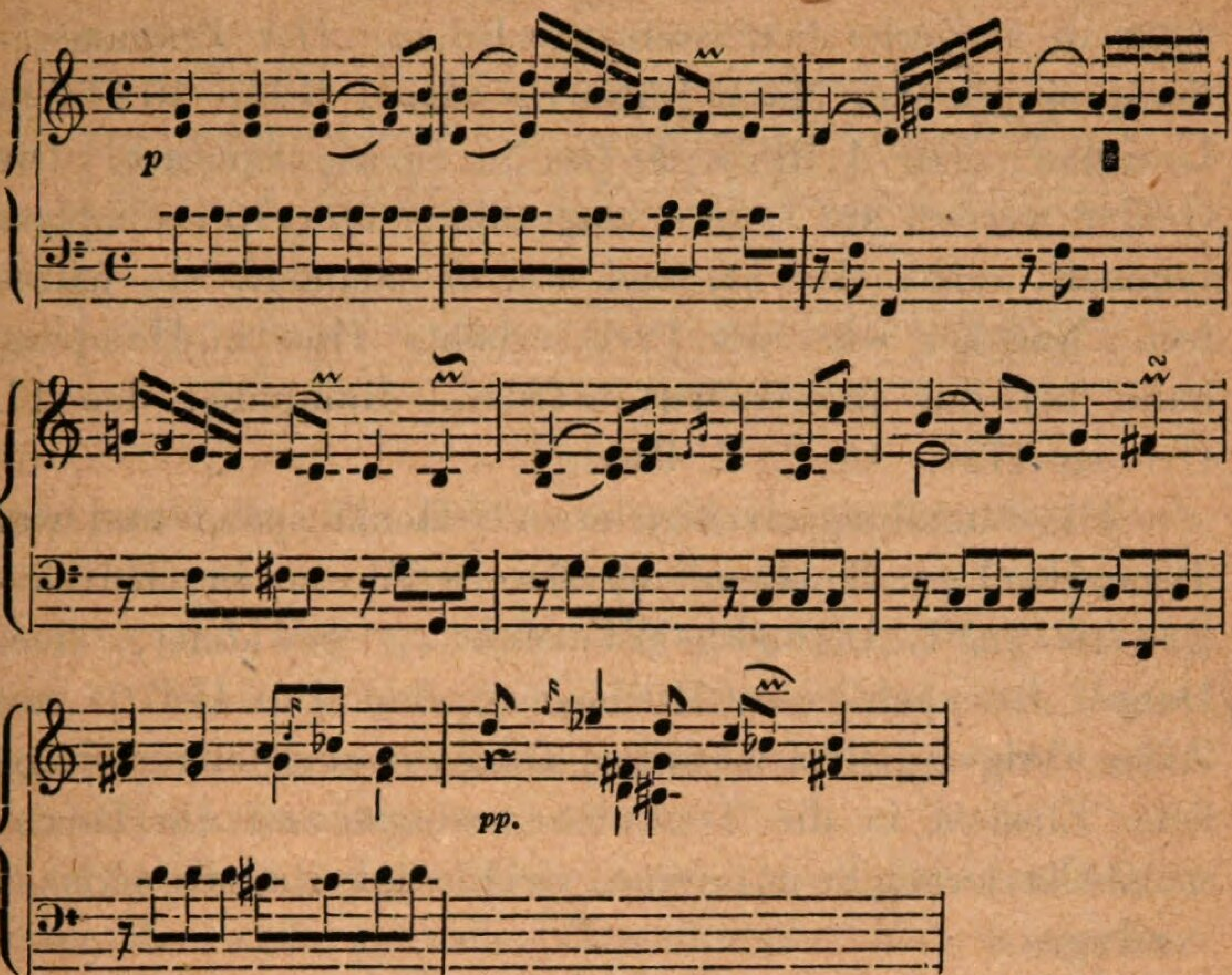
C. F. Cramer nennt Bach bei Beurtheilung dieser Sammlung [1]) „wegen der Verschiedenheit und Originalität der Stücke und Gedanken" den Unvergleichlichen. Er analysirt die beiden Sonaten und sagt, indem er auf die Fantasien übergeht: „Wer den Herrn Kapellmeister auf dem Pianoforte phantasiren gehört hat und nur etwas Kenner ist, wird gerne gestehen, dass man sich kaum etwas Vollkommeneres in dieser Art denken kann. Die grössten Virtuosen, welche hier in Hamburg gewesen und neben ihm standen, wenn er grade in seiner Laune war, und ihnen vorphantasirte, erstaunten über die Einfälle, Uebergänge, kühne, nie gehörte und doch sachrichtige Ausweichungen, mit einem Worte über die grossen Reichthümer und Schätze der Harmonie, die ihnen Bach darlegte, und deren viele ihnen selbst noch unbekannt gewesen, rieben sich die Stirne und bedauerten,

1) Magazin f. Musik. 1786. 2. Hälfte. S. 870.

...... dass sie nicht auch solche Kenntnisse besässen. Der Verfasser dieser Anzeige ist verschiedene Male ein Augenzeuge solcher Auftritte gewesen, und er könnte diejenigen Virtuosen nennen, die dieses Bekenntniss ablegten, und die zu den berühmtesten in Europa gehören. So seine Phantasien, die einen ungefähren Begriff davon geben, durch welche besondere Wege Bach hier von einer Tonart in die andere schleicht, dort gleichsam durch einen Salto mortale hinüberspringt, wie er kühne Ausweichungen vorbereitet und die Tempi ändert, wie es sein Genius gut findet etc."

In der That enthält diese Sammlung, deren Composition dem letzten Decennium seines Lebens angehörte, nur Meisterstücke. Schon die Sonate in H-moll, deren erster Satz in bewegten Motiven von melancholischem Charakter schnell vorbeirauscht, und deren durch ein kurzes Adagio von ausdrucksvollem Gepräge eingeleitetes Andantino in E-dur mit seinen phantasievoll zarten Melodien wie ein Traum verrinnend schliesst, lässt nicht erkennen, dass ein 70jähriger Greis sie geschaffen. Noch bedeutender erscheint die Sonate in C-dur, deren gesangvolles Largo nicht weniger als das abschliessende Andante grazioso den Clavierstücken aus Bach's Berliner Zeit, die Reichhārdt so viel höher stellte, in keiner Weise nachstehen.

Die Rondos sind sehr ausgeführt, das erste in G-dur von dem reizendsten Charakter, voller Anmuth und Grazie und in einem Reichthum und Wechsel der thematischen Verwendung, wie sie kaum in einer der früheren Arbeiten Bach's vorkommt. Noch ausführlicher behandelt ist das 2. Rondo in C-moll, dessen Ausführung der leichten Technik ungeachtet, ein sorgfältiges Studium erfordert. Sehr schön wirkt die in die harpeggirenden Figuren plötzlich einfallende, übrigens so einfache und klare Melodie:



Die Wirkung der Fantasien hängt von der mehr oder weniger geistvollen Ausführung ab, die ihnen zu Theil wird. Ihre poetische Tiefe, die nach allen Seiten wechselnden Modulationen, deren Kühnheit in Erstaunen versetzt, und der blühende Reichthum der Gedanken fesseln und reizen die Aufmerksamkeit des Spielers, wie wenige andre Tonstücke.

Der 6. Theil der Sammlungen endlich wurde im Jahre 1786 durch den Hamburger Unpartheiischen Correspondenten angekündigt[1]).

Gleichzeitig erschien von Bach selbst folgende Anzeige: „der 6. Theil meiner Sonaten für Kenner und Liebhaber, mit Rondos, Sonaten und freien Fantasien, wird auf Pränumeration gedruckt. Ich ersuche meine Freunde, die Herrn Buchhändler und wer sonst die Güte haben will, von jetzt an bis künftigen Ostern gütigst Pränumeration auf diesen Theil anzunehmen. In der Ostermesse wird die Ausliefe-

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1786. No. 168.

rung in zweierlei Schlüsseln geschehen. Der Pränumerationspreis ist vier Mark Lübisch, oder 1 Rthlr. 10 Gr. in Louisd'or, oder 1 Rthlr. 20 Gr. in Preuss. Courant. Die Gelder werden auf Ostern eingezahlt. Wer 10 Exemplare sammelt, erhält das 11. und wer 5 sammelt, ein halbes frei. Nachher wird der Preis erhöht. Hier in Hamburg kann bei mir pränumerirt werden. Hamburg, den 17. October 1786. C. P. E. Bach."

Die Sammlung erschien etwa 8 Monat später und war Ihro Hochgräfl. Gnaden, Maria Theresia, Reichsgräfin zu Leiningen-Westerburg gewidmet, einer Dame, die nach einer Mittheilung vom Juli 1787[1]) „mit ihren übrigen liebenswürdigen Talenten auch eine vorzügliche Einsicht in die Tonkunst verband und die Bach'schen Clavierstücke mit ebenso viel Fertigkeit als Geschmack vortrug."

Die Abonnenten-Zahl war, der vorangegangen Ankündigungen ungeachtet auf 288 gesunken, Baron van Swieten hatte durch alle 6 Sammlungen hindurch seine 12 Exemplare genommen. Leipzig war diesmal nur mit 2 Unterschriften vertreten. Und doch hatte der Werth der Sonaten, so weit dies möglich war, von Heft zu Heft zugenommen.

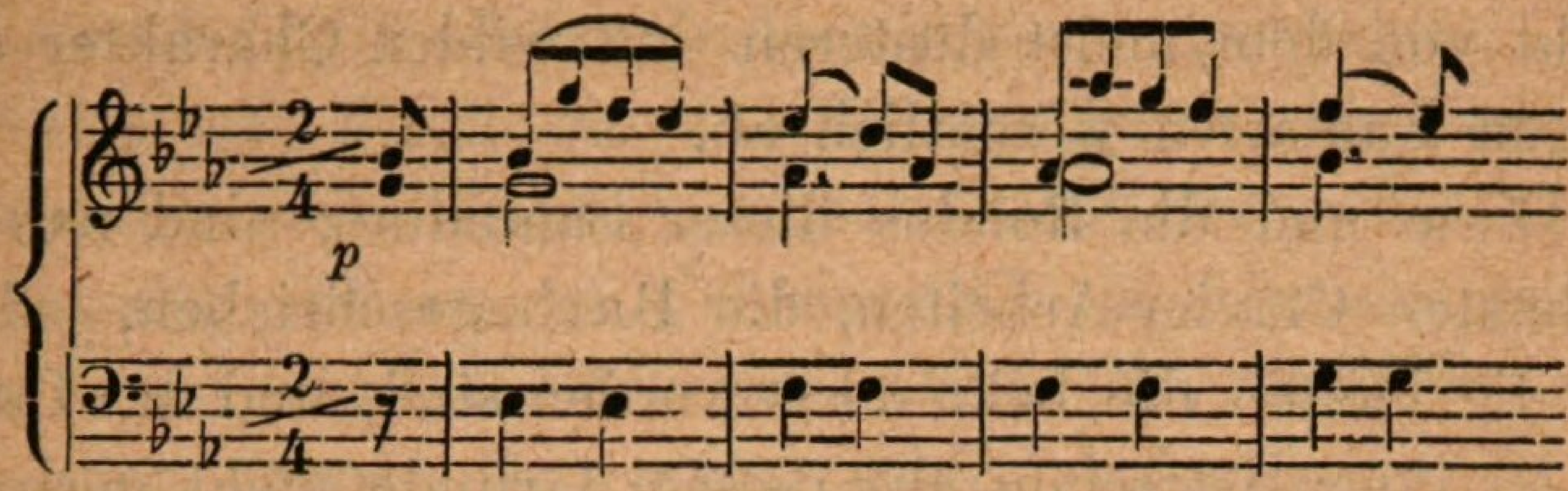
Die vorliegende Sammlung bestand wiederum in

2 Sonaten, beide von 1785.
2 Rondos } 1786 gesetzt.
2 Fantasien }

Die Sonaten, obschon interessant genug, stehen vielleicht nicht auf der vollen Höhe derjenigen der 5. Sammlung. Sie sind kurz und knapp gefasst und mehr als die meisten anderen clavichordmässig gesetzt.

Die Rondos sind in ihrer Art wahrhafte Meisterstücke und strafen das Verdict Forkel's wiederholt Lügen. Das Rondo in Es-dur mit seinem reizenden Thema

[1]) Hamb. unparth. Corresp. 1787. Nro. 105.



wird wohl für alle Zeiten als ein Muster für diese Form der Claviermusik gelten, und das in D-moll ist von solcher Neuheit und überraschenden Eigenthümlichkeit, dabei voll von so feinen Wendungen, in denen Ernst und Humor gegen einander contrastirend wirken, dass es dem vorhergehenden keineswegs nachsteht.

Die Fantasien gleichen in genialer Zusammenstellung denen der vorhergehenden Sammlungen. Die letzte Fantasie mit ihrem humoristischen Thema



und den schönen melodischen Zwischensätzen, unter denen besonders das Larghetto sostenuto hervortritt:



weicht von dem meist düsteren und wilden Charakter der übrigen Fantasien wesentlich ab.

Diese und die Rondos dieser Sammlung sind nahezu die letzten Clavier-Arbeiten, die Bach geschrieben, jedenfalls die letzten die bekannt geworden sind, und das Interesse an ihnen ist schon aus diesem Grunde nicht gering.

Will man, was der seinem Ende nahe Meister in diesen sechs Sonatensammlungen geleistet hatte, zusammenfassen, so muss man anerkennen, dass in ihnen neben verhältnissmässig Wenigem, das als schwach bezeichnet werden muss, das Beste und Vorzüglichste dessen enthalten ist, was er in einer 46jährigen Lebens- und Arbeitsperiode zu leisten im Stande war und dass in ihnen sein schöpferisches Talent, die Feinheit und Eleganz seines musikalischen Wesens, seine Erfindung und der melodische Reiz seiner Gedanken am vollkommensten und reinsten dargestellt ist. Alle Vorzüge seines Claviersty1s, deren im Laufe dieser Betrachtung gedacht worden, finden sich in diesen Sonaten, diesen Rondos und Fantasien vereinigt, deren Entstehungszeit nicht weniger als 28 Jahre umfasst, und deren letztgeschaffene den mehr als 70jährigen Greis von gleicher Frische, gleichem Feuer und gleicher Erfindungsksaft zeigen, wie sie den 44jährigen Mann beseelten, der im Jahre 1758 die älteste derselben gesetzt hatte. Mit diesen sechs Sammlungen hatte Bach den wesentlichsten Theil seiner Lebensaufgabe beendet. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendsten Erscheinungen in dem Gebiete der schaffenden Musik erkannt hat. Was er theoretisch 33 Jahre früher gelehrt, das hat er durch diesen Sonatencyclus zum künstlerischen Abschluss gebracht, uns als ein Vermächtniss bleibender, grosser und edelster Bedeutung hinterlassen.

Nach diesen Sonaten hat er nur noch wenig geschaffen, im Jahre 1787 zwei Clavier-Fantasien, im Jahre 1788 drei Quartette für Clavier, Flöte, Viola und Bass. Diese

Stücke sind dem Verfasser leider unbekannt geblieben. Als das letzte was Bach für das Clavier gesetzt hat, würde die Kenntniss ihres Inhalts von höchstem Werthe sein. Nach dem Katalog der am 19. Februar 1827 in Altona versteigerten Gähler'schen Büchersammlung (No. 9327) sind die Originalien damals, Gott weiss wohin, verkauft.

In allen seinen Clavier-Compositionen, seien sie mit oder ohne Instrumentalbegleitung gesetzt, findet man jene Eleganz, die feine poetische Farbe, welche den markigen, tiefsinnigen, alle Combinations-Möglichkeiten der Motive erschöpfenden Arbeiten des Vaters zunächst fehlt. Geistiges Leben, Fülle der Gedanken, Kühnheit und überraschende Wendungen der Harmonie, Originalität in der Technik sind beiden gemein. Seb. Bach repräsentirt den vollendeten Clavierspieler der alten Schule. Em. Bach hat die neuere Technik für dieses Instrument, die sein Vater begründet und gelehrt hatte, in seinen Tonstücken zum Ausdruck gebracht. Auch er hat meist noch für das Clavichord geschrieben. Er bedurfte, wie Nägeli von ihm sehr treffend sagte [1]), eines Minimums von Materie, um ein Maximum von Geist zu offenbaren. Aber, wie schon oben erwähnt, componirte er auch für den Flügel und das Pianoforte. Er wusste sehr wohl, dass, wer jenes eigenthümliche und sinnige Instrument zu spielen im Stande sei, auch die andern zu behandeln lernen werde.

Manches in seinen Compostionen erscheint bizarr. Vieles in den Formen und den oft gehäuften Verzierungen ist veraltet. Hie und da sind seine Sätze, zumal die Schlusssätze der Sonaten, kurz hingeworfen, ohne eigentliche Durcharbeitung, mitunter selbst ohne Tiefe. Nach jetziger Auffassung würde man auch die Kleinheit mancher Motive, deren kurze Struktur tadeln können. Was für die jetzige Zeit ihnen am meisten fehlt, ist die Vervollständigung der Harmonie, auf deren Nothwendig-

1) Leipz. Allg. Mus.-Zeitung, Jahrg. 13. S. 666.

keit bei Gelegenheit der Reprisen-Sonaten (Abschnitt I. S. 71 ff.) hingewiesen worden ist.

Die vielen bei Bach vorkommenden Pausen waren für seine Zeitgenossen eine überraschende Neuerung. Der Hörer, der sonst den mehrstimmigen Tonsätzen mit Aufmerksamkeit hatte folgen müssen, um den Faden des musikalischen Gedankens nicht abreissen zu lassen, wurde hiedurch plötzlich aus einer Fülle von Melodie und harmonischer Wirkung vor sein eigenes Innere gestellt, seine Phantasie frei gemacht und er aufgefordert, für einen Augenblick selbständig weiter zu gehen, bis Bach es für gut fand, den abgebrochenen Gang des Stückes wieder aufzunehmen. Darum nannte man zu seiner Zeit Bach's Melodiengang nicht selten einen „zerhackten“. Die Clavierspieler jener Periode aber wurden durch die Eigenthümlichkeit dieser Tonstücke förmlich gezwungen, mit Ueberlegung, Ausdruck und Grazie zu spielen.

Schubarth, der sich sehr eingehend mit Em. Bach beschäftigt hatte, sagte von dessen Clavier-Compositionen[1]): „Sie tragen alle das Gepräge des Ausserordentlichen. So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Rafael als Maler und Klopstock als Dichter, dass ist so ungefähr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Notensatz, wo er z. B. dem mittleren Finger immer seine eigne Sphäre giebt, und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack. Wenn auch etwas an diesen Beschuldigungen wahr ist, so ist doch noch wahrer, dass der wirklich grosse Mann sich zwar bücken, aber nie zur Zwergheit seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu sagen: Wenn meine Zeitgenossen fallen, so ist es meine Pflicht sie aufzuheben, aber nicht, zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkt man in seinen neuesten Stücken immer

1) Aesthetik der Tonkunst, S. 177.

etwas Anschmiegen an den Geist der Zeit, aber nie ein Herabsinken zum herrschenden Geiste der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavichord, alles süssliche, Geist entnervende Wesen, alles Berlocken-Geklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Gräuel. Er bleibt trotz der Mode, was er ist, Bach!“ Reichardt [1]) tadelte seine Arbeiten aus der späteren Zeit und war der Meinung, dass die bessere Periode seiner Clavier-Compositionen in Berlin abgeschlossen sei.

Indem er von Bach's Gewinnsucht (siehe S. 173) spricht, fügt er hinzu: „Diese Gewinnsucht erzeugte auch manche seiner neuen Arbeiten, in welchen er strebte, sich den Modeformen zu nähern, die unter seinen Händen wieder eine ganz eigne Gestalt gewannen, welche er aber im besseren Gefühl seines inneren Werths bei der öffentlichen Bekanntmachung mit älteren besseren Arbeiten aus seiner schönsten Berliner Epoche zu vermischen pflegte.“

Dass in den Arbeiten seiner letzten Jahre ein merklicher Abstand gegen die Berliner Zeit hervortrete, kann in keinem Falle zugegeben werden. Demnach hat Reichardt in diesem Punkte Unrecht. Dass Bach dem Modegeschmack und den Anforderungen des Publikums gern nachgab, ist richtig. Er arbeitete nicht, wie sein Vater, vorzugsweise zu seiner inneren Befriedigung. Wäre er dieser seiner Neigung weniger gefolgt, man würde vielleicht manche schwache Arbeit weniger von ihm kennen und von den besseren würde Manches noch vollendeter geworden sein. Er selbst war sich hierin vollkommen klar. In seiner biographischen Skizze sagt er über diesen Punkt, indem er der Kritik vorwirft, dass sie unbarmherzig urtheile, ohne die Umstände, Vorschriften und Veranlassungen zu kennen, durch welche die Musikstücke entstanden seien: „Unter allen meinen Arbeiten, besonders für's Clavier, sind bloss einige Trios, Solos und Concerte,

[1]) Musik-Almanach v. 1796.

welche ich mit aller Freyheit und zu meinem eignen Gebrauch gemacht habe.“ Hieraus würde sich folgern lassen, dass Bach überhaupt nur Weniges in voller und reiner Hingabe an die Kunst geschrieben habe. Die genaue Prüfung seiner Arbeiten bestätigt dies mindestens für das Clavier nicht.

Wie steht es nun mit den von ihm hinterlassenen Clavier-Arbeiten, die bei seinem Leben nicht gedruckt worden waren? Fetis in seiner Vorrede zu den von ihm herausgegebenen Pianofortestücken Bach's sagt: „Soixante dix morceaux inédits pour piano seul avaient été laissé en manuscrit par cet homme, dont l'imagination fut infatigable.“ Diese 70 Stück behauptet er selbst besessen zu haben, die Mehrzahl im Original. Auch Gerber[1]) hat eine grosse Anzahl von Clavierstücken Bach's besessen, die nicht herausgegeben waren. Anderes mag an Andere gekommen sein. Jedenfalls war die während seines langen Lebens so sorgfältig gewahrte Ordnung in seinen Musikalien nach dem Tode aufgelöst, deren Inhalt verstreut worden.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm folgende noch nicht im Druck bekannt gewordene Clavier-Concerte:

H-moll 4/4 von 1753: mit Quartett,
F-dur 2/4 von 1755: desgl.,
G-dur 4/4 desgl. Concerto per il Organo,
Es-dur 4/4 von 1734: Leipzig, mit Quartett, ungemein flüchtig geschrieben und voller Correcturen, im Jahre 1743 in Berlin erneuert,
D-moll 3/4 von 1748: Potsdam, mit der Bemerkung „mense May“ mit 2 Flöten und Quartett,
C-dur 4/4 von 1746: mit Quartett,
B-dur 4/4 von 1762: mit Quartett (in dem Nachlass-Katalog nicht eingetragen),
F-dur 3/4 von 1763: mit Quartett,
ferner:
Es-dur 4/4 von 1759: für Orgel oder Clavier mit 2 Hörnern und Quartett.

1) Neues Tonkünstler-Lexicon S. 198.

Am 19. Februar 1827 noch wurden zu Altona aus der Gähler'schen Büchersammlung nach dem Katalog versteigert:

No. 9312: C. Ph. E. Bach, 48 Sonaten, wovon die meisten nicht gedruckt oder in andere Musikwerke eingerückt sind — geschrieben, 2 Bände.

No. 9314: Desselben kleine ungedruckte und aus musikalischen Journalen gesammelte Clavierstücke, geschrieben.

No. 9323: 36 Clavier-Sonaten, die nicht öffentlich erschienen sind, geschrieben.

No. 9327: 7 Sonaten mit 1 Viol oder Flöte, geschrieben.

No. 9333—38: 87 Clavier-Sonaten, grösstentheils ungedruckt und von dem Verfasser geschrieben.

Wohin diese Sachen gekommen, ist unbekannt. Indess, was ihr Inhalt auch gewesen sein möge, auch ohne sie ist gewiss, dass Emanuel Bach als Clavier-Componist nicht bloss in seiner Zeit, sondern weit über diese hinaus schöpferisch gestaltend gewirkt hat, und dass, was wir in der Kunst des Clavierspiels jetzt wissen, üben und geniessen, aus jener reichen Saat aufgesprosst ist, die er nahe an ein halbes Jahrhundert lang ausgesät hatte. Ist es ihm wie Wenigen vergönnt gewesen, ein langes Leben fruchtbringend zu gestalten, so hat er dies auch wie Wenige nutzenbringend gethan. Und so kann denn dieser Abschnitt nicht besser als mit jenen Worten geschlossen werden, die ein tiefer Verehrer des grossen Meisters wenige Tage nach dessen Tode in dem vollen Gefühle des Verlustes, den die Kunst erlitten hatte, in ein ihm damals angehöriges, jetzt in der K. Bibliothek zu Berlin befindliches Exemplar der „Wahren Art des Clavierspiels“ eingeschrieben hat:

„Am 14. December 1788 Abends um 8 Uhr starb der sehr berühmte und vortreffliche Kapellmeister und Musikdirector, Herr Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg, im 75. Jahre seines Alters. Deutschland hat an ihm einen der grössten Musiker und Clavierspieler verloren, und ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass Er wohl, in seiner Art, der grösste Clavierspieler und der grösste Componist vor dies Instrument in der Welt war. Er war der

wahre Vater aller guten Clavierspieler und hat sich durch seinen Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen und durch seine vortrefflichen Compositionen, welches wahre Meisterstücke sind — besonders seine Claviersachen, welche gewiss so lange, wie die Welt steht, bei Kennern schön bleiben und zu Mustern dienen können, — ganz unsterblich gemacht. O, welch' ein grosser Mann, welch' ein grosser Original-Componist war der unsterbliche Bach. An seinen Claviersachen kann man sich nicht satt spielen, und ohne Ihn und seiner vortrefflichen Anweisung zum Clavierspielen, würden alle Clavierspieler noch im Finstern tappen, denn, nur Er — hat gezeigt, wie dies Instrument mit Geschmack behandelt werden muss. Halle, den 7. Januar 1789.

Johann Friedrich Lebrecht Zuberbier."

So dachte Emanuel's Zeit über ihn. Er war der Vater des guten Clavierspiels.

Im Anhange ist eine Anzahl von Briefen Emanuel Bach's abgedruckt, die sich auf die Herausgabe der „Sonaten für Kenner" beziehen und bisher nicht bekannt gewesen sind. Einige derselben sind auch von allgemeinerem Interesse und werden zur nothdürftigen Fertigstellung des Bildes dienen, das der Verfasser von dem zweiten Sohne Sebastian Bach's zu entwerfen bemüht gewesen ist.

B. Reine Instrumental-Compositionen.

Für die Orgel als Solo-Instrument hat Bach in Hamburg nicht mehr gearbeitet. Aber auch der Kreis der übrigen Instrumental-Sachen, die er dort gesetzt hat, ist nicht sehr umfangreich. Seine Thätigkeit nach dieser Seite hin, trat zurück gegen die grössere Menge der ihn beschäftigenden Gesangs-Arbeiten.

Seine Instrumental-Sachen sind folgende:

1773. 6 Sinfonien für 2 Violinen, Viola und Bass in G-dur 4/4, G-moll 3/4, C-dur 3/4, A-dur 4/4, H-moll 4/4 und E-dur 4/4.

1775. 6 kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Clarinetten und 1 Fagott.
1776. 4 Orchester-Sinfonien für Quartett, Hörner, Flöten und Bassons. (gedruckt 1780.)
1780. Eine Serenade zur Feier des Ehrenmahls des Herrn Bürger-Capitains mit 1 Trompete, Trommel, Querpfeife, Flöte und Fagott.
1783. Desgl. mit Trompeten, Pauken, 1 Flöte, Oboen und Fagott,
1786. Solo für die Flöte, G-dur 3/4.

Ausserdem dürften der Hamburger Periode noch angehören, ohne dass das Jahr ihrer Entstehung bekannt ist:

6 Märsche für 2 Hörner, 2 Clarinetten, 2 Oboen und 1 Basson.
2 kleine Stücke für 2 Hörner, 2 Clarinetten und 1 Basson.
Ein Orchesterstück mit Trompeten und Pauken.

Die Mehrzahl dieser Stücke ist unbekannt geblieben. Nur die Orchester-Sinfonien mit 12 obligaten Stimmen (2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Fagott, Flügel und Violon), „Sr. K. Hoheit dem Prinzen von Preussen unterthänigst gewidmet," sind (Leipzig, bei Schwickert) veröffentlicht worden. Die Dedication an den der Musik mit besonderer Vorliebe ergebenen, feingebildeten, das Cello mit Virtuosität spielenden nachmaligen König Friedrich Wilhelm II. zeigt, dass der Kapellmeister der Prinzessin Amalia von Preussen seiner langen Entfernung von Berlin und seines so gänzlich veränderten Wirkungskreises ungeachtet mit dem dortigen musikalischen Leben und mit den in dasselbe verflochtenen Hofkreisen nicht ausserhalb jeder Berührung geblieben war, wenngleich der mit ihm zum Greise gewordene grosse König die Kunst nicht mehr zu üben vermochte. Diese Orchertersinfonien sind Meisterstücke ihrer Art.

Aus der alten aber vervollkommneten Form der Orchester-Suite hervorgegangen, durch Verschärfung der Gegensätze, so wie durch selbständigere Behandlung der Blase-Instrumente gehoben, waren sie im Wesentlichen auf die von Emanuel Bach so vielfach cultivirte dreitheilige Sonatenform gebaut. Den von Haydn auf die jetzige Aus-

dehnung gebrachten Sinfonien-Charakter hatten sie noch nicht angenommen. So waren sie im Grunde von einfacher Natur, ohne den Glanz blendender Instrumentalwirkungen, lediglich auf den mehr oder minder tiefen Inhalt ihrer Gedanken und deren geschickter Verwendung gebaut.

Ihre Form ist überall dieselbe. Doch sind sie in sich von wesentlicher Verschiedenheit. In der Sinfonie Es-dur $^4/_4$ ist der erste Satz, Allegro di molto, der bedeutendste des Tonstücks, von feurigem Glanze:



Die Flöten und Oboen treten in anmuthigen Solosätzen in die lebhaften Gänge der Streich-Instrumente hinein. Ein kurzes Larghetto, nach F-moll modulirend und von dort in die Haupttonart zurücktretend führt zu dem Allegretto, das zuerst leicht spielend, in schneller Bewegung der Violinen, die eine Zeit lang in $^1/_{32}$ harpeggiren, sich nach und nach zu glänzenden Tonmassen aufbaut.

In diesen Umrissen erkennt man hier, wie in den anderen Sinfonien die Formen wieder, die der Zeitgeschmack liebte, den Eingangssatz, einen Mittelsatz von ähnlichem Charakter und die Wiederholung des ersten Satzes, mit gegen den Schluss hin veränderter Modulation.

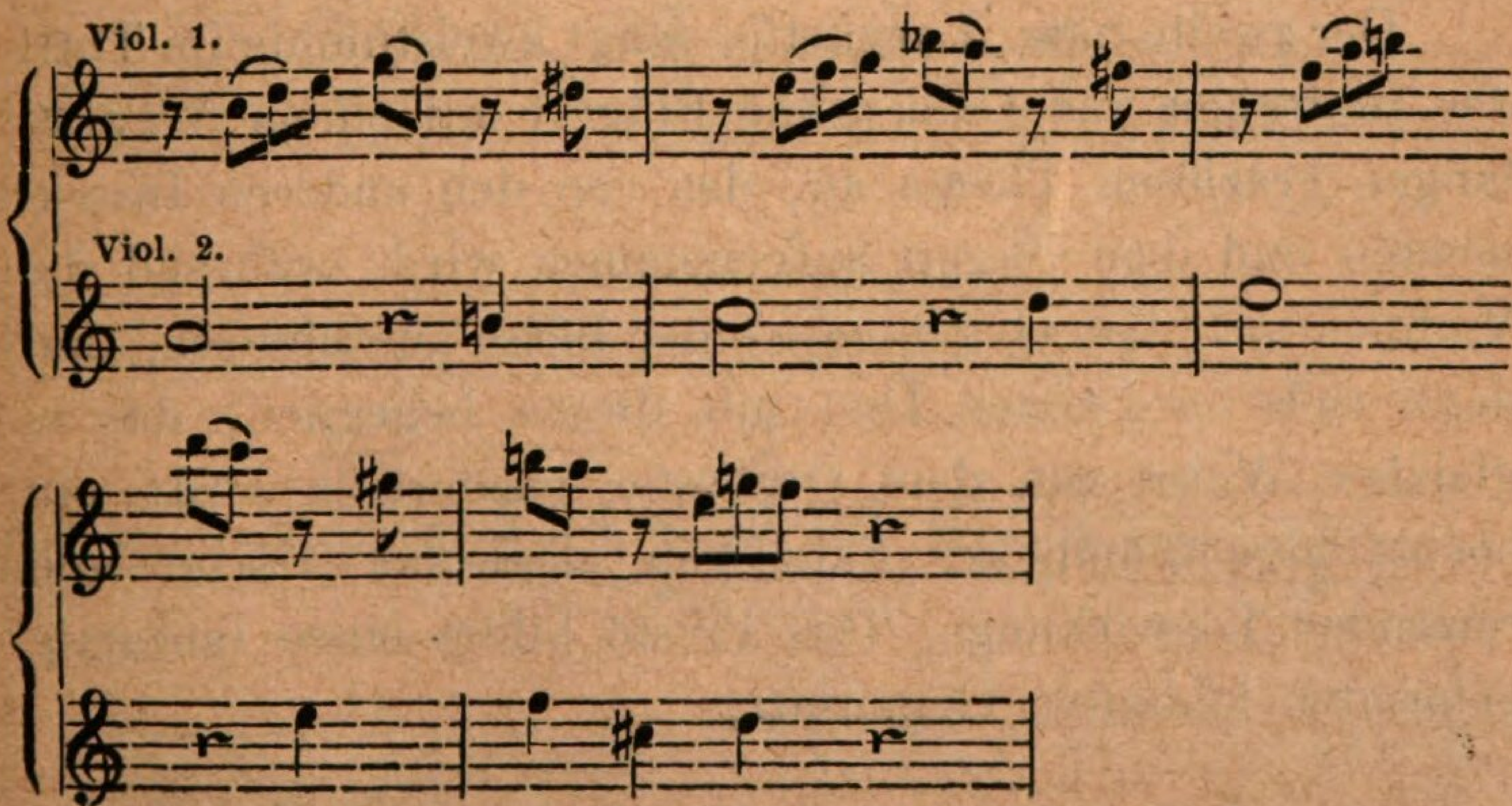
Die schwache Seite dieser und der anderen Sinfonien liegt in der einförmig trocknen Behandlung der Bässe, die

sich nur selten zu besonderer Eigenthümlichkeit erheben. Man wird dadurch daran erinnert, dass Bach, der ja doch jeder contrapunktischen Aufgabe wie Wenige vor und nach ihm gewachsen war, in Bezug auf die individuelle Benutzung der einzelnen Instrumente und auf die Art, diese zur Wirkung zu bringen, gegen seines Vaters Arbeiten offenbar im Rückschritt begriffen gewesen ist.

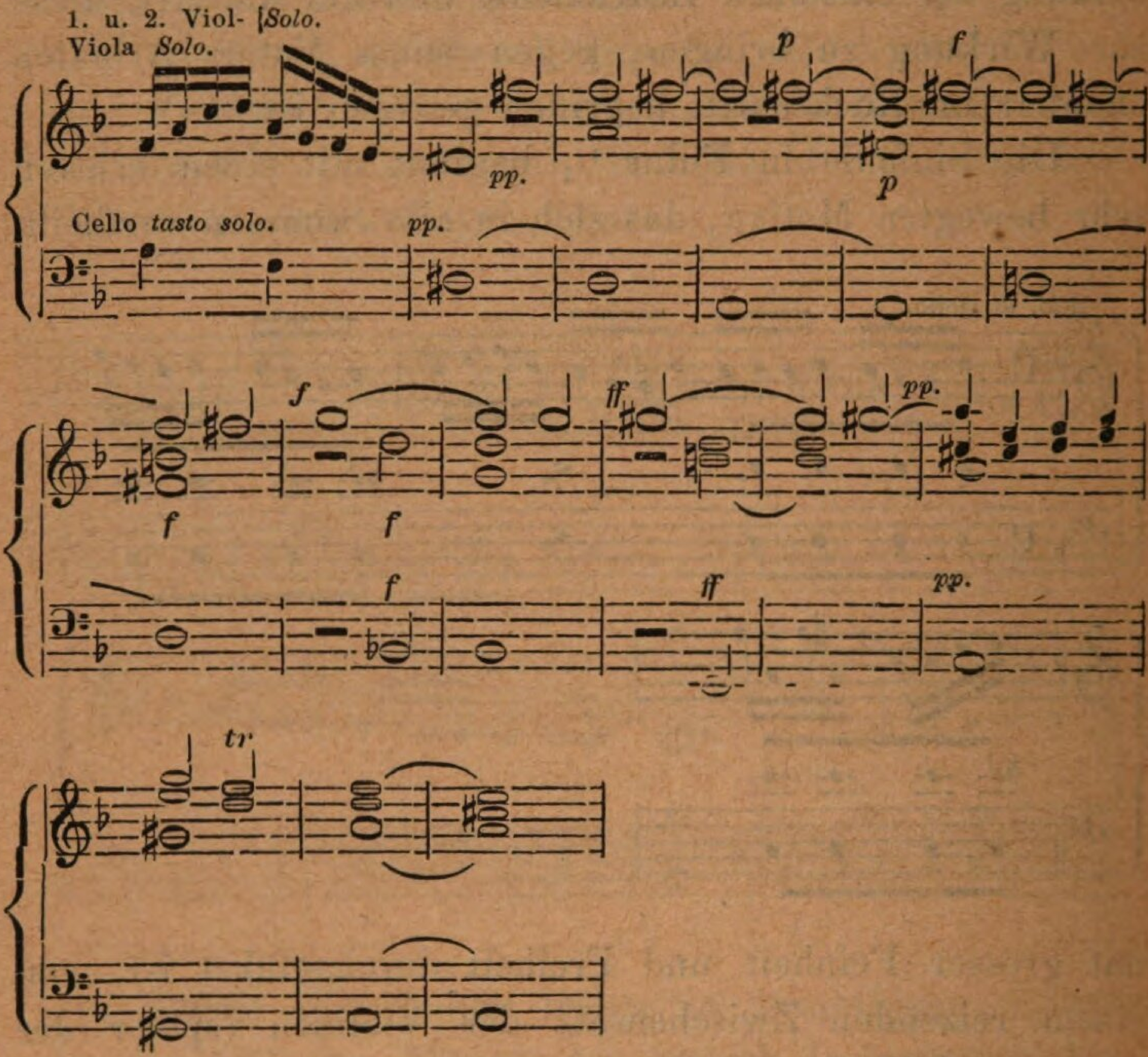
Die Sinfonie in F-dur 4/4 beginnt mit einem ernsten sehr bewegten Motive, das sich in alle Stimmen vertheilt,



mit grosser Feinheit und Freiheit durchgeführt ist, von einem reizenden Zwischensatz der Violinen (später der Oboen und Flöte)

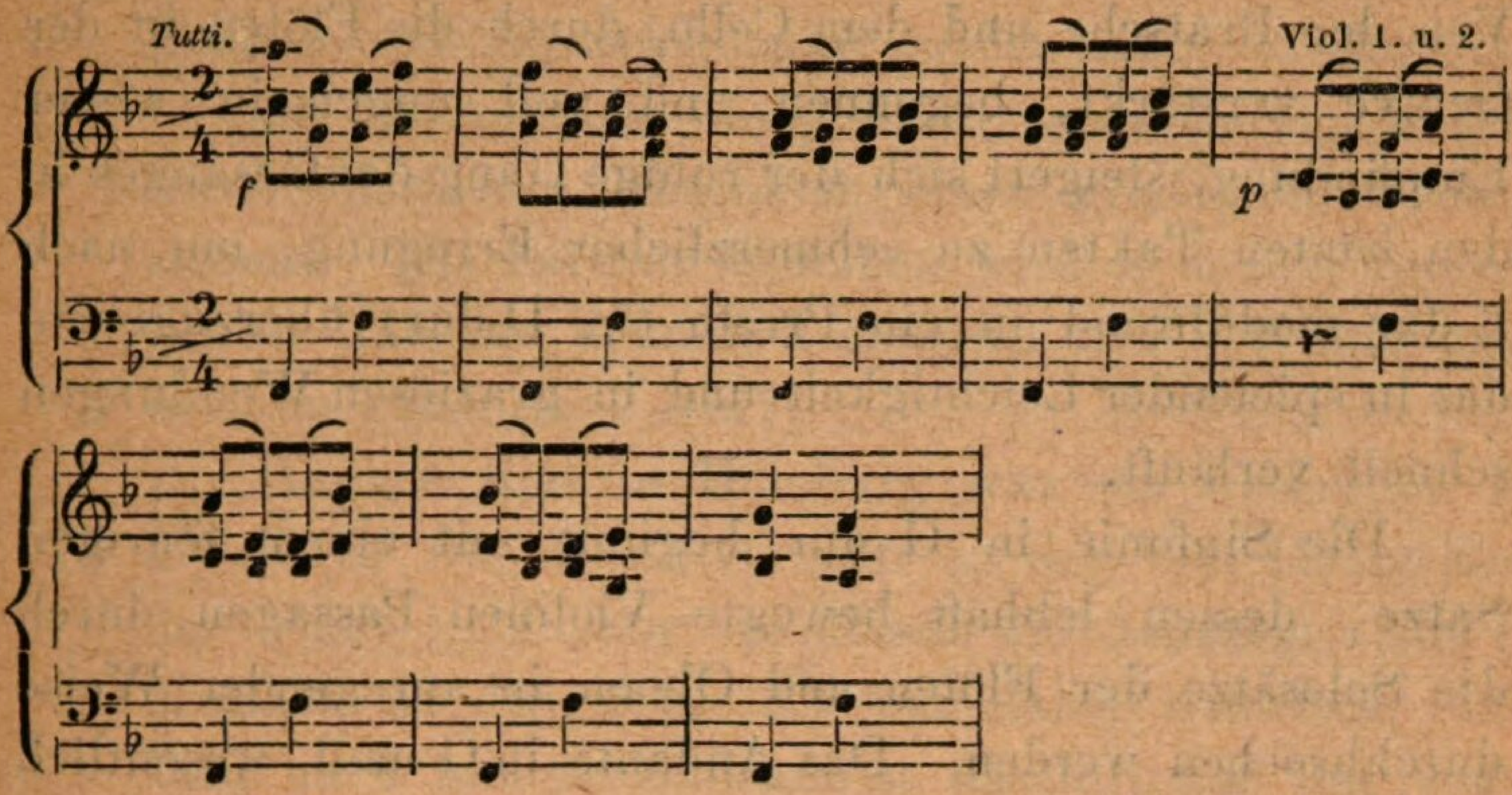


unterbrochen, am Schluss plötzlich im fortissimo abbricht und dann in den Solo-Instrumenten des Streich-Quartetts mit dem Flügel in einer eben so fein gewählten als eigenthümlichen Harmonienfolge



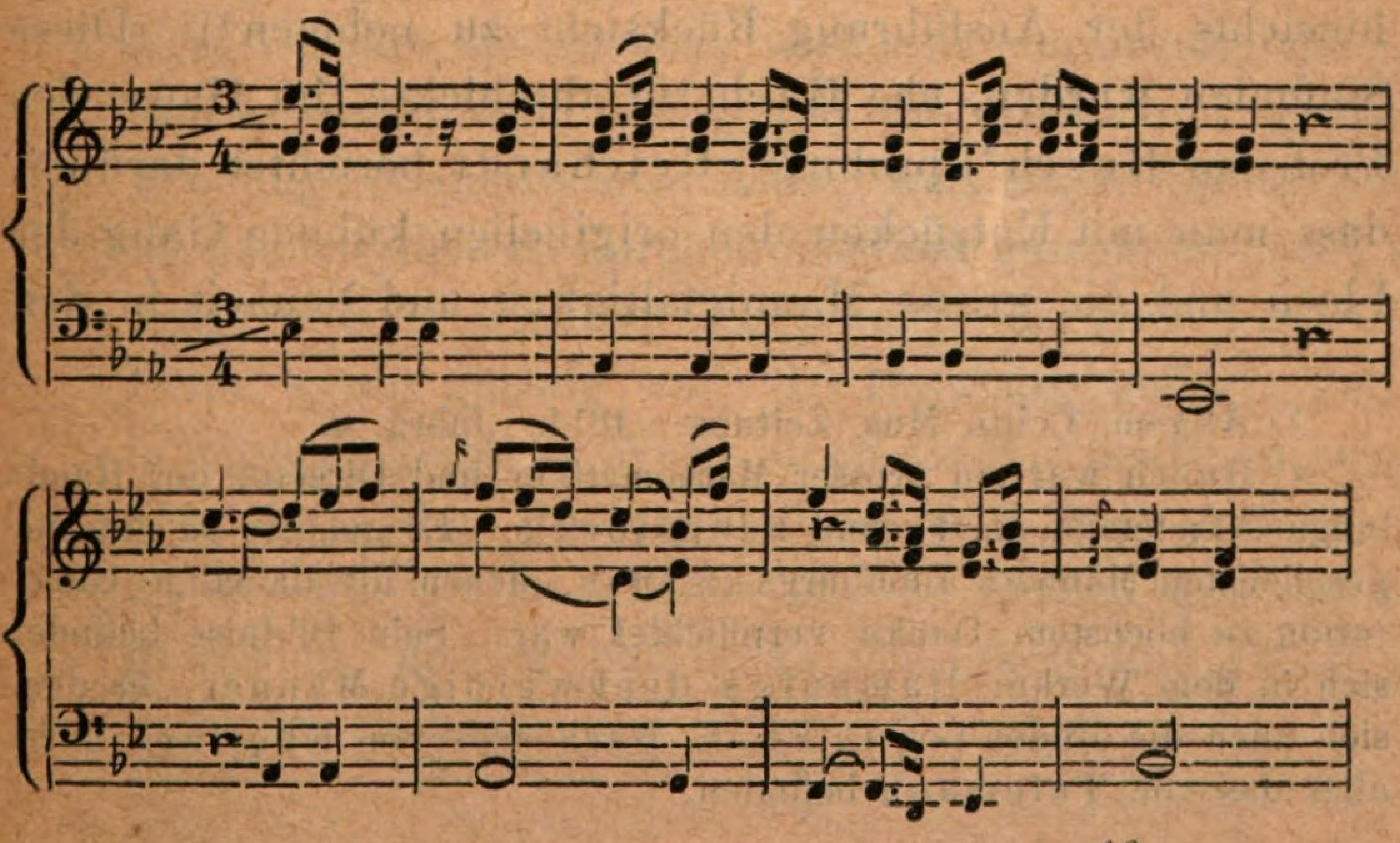
leise verhallt.

Der zweite Satz, Larghetto, fängt zweistimmig im Tutti der Bratschen und Celli (ohne Flügel) mit einem 8 Takte langen graziösen Thema an, das von den anderen Instrumenten und dem Fagott aufgenommen wird, während die Violinen sich dem Gegenmotive der Bässe anschliessen, und dann sich im zweiten Duo mit diesen begegnen, das in gleicher Weise von dem Orchester wiederholt wird; ein höchst eigenthümlicher Satz von elegischer Farbe und reizender Tonwirkung. Das Presto bildet einen tanzartig geformten lebhaften Gegensatz,



der kurz und knapp in fester Gliederung schliesst.

Die Sinfonie in D-dur baut sich im ersten Satze aus feurigen und zarten Gegensätzen zu einem herrlichen polyphonen Tongebilde auf. Die Violinen sind concertirend behandelt, die Flöten und Oboen tragen hie und da sanfte Zwischenmotive hinein. Der ganze Satz, breiter angelegt und durchgeführt als die übrigen Eingänge der Bach'schen Sinfonien, bricht, wie der Eingangssatz der F-dur-Sinfonie plötzlich ab, um im pianissimo nach Es-dur modulirend zu schliessen. Ihm folgt ein Largo in einer reinen, klar austönenden, durchweg von den Solo-Instrumenten (ohne Oboen) getragenen Melodie:



Von der Bratsche und dem Cello, durch die Flöten in der Octave verstärkt, begonnen und voll ungemein süsser Empfindung, steigert sich der ruhige Gang des Gesanges in den letzten Takten zu schmerzlicher Erregung, um nach E-dur modulirend in ein Presto ($^9/_8$ D-dur) überzugehen, das in spielender Leichtigkeit und in graziösen Wendungen schnell verläuft.

Die Sinfonie in G-dur beginnt mit einem feurigen Satze, dessen lebhaft bewegte Violinen-Passagen durch die Solosätze der Flöten und Oboen in anregender Weise durchbrochen werden. Das Andante in G-moll, wesentlich von den Streich-Instrumenten vorgetragen (ohne Oboen, Hörner und Fagott) hat einen weichen melodischen Fluss, der durch ernste Zwischensätze belebt, sich zu tragischer Empfindung erhebt und in den letzten Takten von dieser zurückweichend, zu dem Presto (G-dur $^6/_8$) überleitet, mit dem die Sinfonie in heiter spielender Weise schliesst.

Diesen 4 Sinfonien gegenüber ist es vor Allem zu bedauern, dass die dem Jahre 1773 angehörigen 6 Orchester-Sinfonien nicht bekannt geworden sind. Bach hatte diese für den oft genannten Baron van Swieten componirt. Bei der Abfassung derselben sollte er sich, wie Reichardt, der damals in Hamburg war, erzählt, nach des Bestellers Wunsch ganz gehen lassen, ohne auf irgend welche Schwierigkeiten hinsichts der Ausführung Rücksicht zu nehmen[1]). Diese Sinfonien wurden, ehe Bach sie abschickte, im Hause des Professor Busch[2]) probirt. Reichardt berichtet darüber, dass man mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den

[1]) Allgem. Leipz. Mus. Zeitung. 1814. Jahrg. 2.

[2]) Busch war ein grosser Mathematiker und Director der Handlungs-Akademie, ein Freund Klopstock's. Er gehörte zu den angesehensten Männern Hamburgs († 1800), denen die damalige Generation zu höchstem Danke verpflichtet war. Sein Bildniss befindet sich in dem Werke: Hamburgs denkwürdige Männer, in dem sich auch die Bilder von C. Ph. E. Bach und von Ebeling, nicht aber das von Telemann befinden.

Formen und Ausweichungen gehört habe. „Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt.“ Die Partitur derselben wird in dem v. Swieten'schen Nachlass befindlich gewesen sein. Wohin mag sie alsdann gekommen sein?

Bach's Amt in Hamburg war ein wesentlich kirchliches. Er war Musik-Director an den fünf Haupt-Kirchen der Stadt und hatte in diesen die Sonntags- und Fest-Musiken zu dirigiren. Es war daher natürlich, dass er bald nach seinem Amtsantritt daselbst auf das von ihm schon in Berlin beschrittene Feld der

C. Kirchen-Musiken

zurücktrat, dem er sich nun mit erhöhter Thätigkeit zuwendete.

Wenn man die wahrlich nicht geringe Zahl seiner Kirchenstücke betrachtet, dann drängt sich unwillkürlich die Ueberzeugung auf, dass man ihm, wie Grosses und Schönes er auch auf anderen Gebieten seiner Kunst geschaffen haben möge, doch hier in der ihm eigensten Sphäre seiner Lebensthätigkeit begegnen müsse. Als er in Berlin sein Magnificat schrieb, war er 35 Jahre alt. Erst 7 Jahre später war, wiederum vereinzelt, die Oster-Musik entstanden. Dies und die unbekannt gebliebene Trauungs-Cantate war Alles, was Bach bis zu seinem 53. Lebensjahre an Kirchen-Musiken geschaffen hatte, allerdings in einer Dienststellung, welche der Arbeit auf diesem Felde wenig günstig war. In Hamburg änderte sich dies in entgegengesetzter Weise, denn die Kirchenmusik war von nun ab in den Vordergrund seiner Lebens-Aufgaben getreten. Für sie zu schaffen und zu wirken war sein Beruf geworden, und er hat es an Emsigkeit und Fleiss darin nicht fehlen lassen.

Vom Jahre 1768 ab sind dort nicht weniger als

21 Passions-Musiken,
23 Prediger-Einführungs-Musiken (Cantaten),
6 Oster-Musiken (1771, 1778, 1781, 1782, 1786 und 1787),
1 Pfingst-Musik } ohne Jahreszahl,
1 ordinaire Kirchen-Musik }
6 Michaelis-Musiken (1771, 1774, 1775, 1781, 1785),
8 kleinere Kirchen-Musiken, auf den 16. Sonntag nach Trin. 1774, 10. Sonntag nach Trin. 1775, 18. Sonntag nach Trin. 1779, 10. Sonntag nach Trin. 1786, 12. Sonntag nach Trin. 1786, Misericordias Dom. 1780, Mariä Heimsuchung 1786, Dankfest für den Michaelisthurm 1786,
4 Weihnachts-Musiken (1775, 1782, 1784, 1786),
12 Kirchen-Chöre:

Mein Heiland, meine Zuversicht	1771,
Wer ist so würdig wie Du	1774,
Zeige Du mir Deine Wege	1777,
Heilig	1778,
Gott, dem ich lebe, dess ich bin	1780,
Amen, Lob, Preis und Stärke	1783,
Leite mich nach Deinem Willen	dgl.,
Meine Lebenszeit verstreicht	dgl.,
Meinen Leib wird man begraben	dgl.,
Wenn der Erde Gründe beben }	ohne Zeitbestimmung,
Erforsche mich, erfahre, }	
Oft klagt mein Herz, wie schwer es sei	1786,

2 harmonisirte Litaneien für 2 Chöre

und endlich aus demselben Jahre:

Neue Choral-Melodien zum Hamburgischen Gesangbuch,

entstanden.

Ausser dieser grossen Zahl von Kirchenwerken geben die Kataloge aus der Zeit nach dem Tode Bach's noch folgende Arbeiten, als von ihm herrührend an:

Ein einchöriges Heilig, mit Trompeten, Pauken und Oboen,
Sanctus, mit Trompeten, Pauken und Oboen,
Veni sancte spiritus, mit Trompeten, Pauken und Hörnern,
Antiphonia für 4 Singstimmen,
Amen füe 4 Singstimmen,
Motette: Veni,
desgl. Gedanke der uns Leben giebt.
desgl. Oft klagt dein Herz,
desgl. Gott Deine Güte reicht so weit,
desgl. Dich bet' ich an.
desgl. Wirf dein Anliegen auf den Herrn. Umarbeitung der Motette eines Fremden.

Cantate am 10. Sonntage nach Trinit.: Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben, zum Theil von Seb. Bach (unter dessen Cantaten mit aufgeführt).

Nach dem absoluten wie dem relativen Werthe dieser nicht geringen Zahl von Arbeiten ist die künstlerische Stellung zu bemessen, welche die Nachwelt Emanuel Bach als kirchlichem Tonsetzer zuerkennen darf. Die Prüfung derselben wird mancherlei bedenkliche Seiten zur Erscheinung bringen. Wenn es auch schwer genug ist, den Sohn von den Antecedentien des Vaters und seiner übrigen rühmlichen Vorfahren zu trennen, so wird man doch auch nicht umhin können, des Fortschritts zu gedenken, den eine namhafte Entwicklungs-Periode der kirchlichen Musik, getragen durch Männer wie Sebastian Bach, Händel, Telemann, Graun, für die Kunst nothwendiger Weise hatte mit sich führen müssen. Man wird auch nicht ausser Acht lassen dürfen, dass die Isolirung, in der die Musik sich zur Blüthezeit jener Männer innerhalb der deutschen Lande befunden hatte, nicht mehr bestand, dass Literatur und Poesie, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur dürftig zu sprossen begannen, nunmehr nicht bloss kräftige Blüthen trieben, sondern dass der Meister am Ende seiner Lebenszeit schon deren reife Frucht erblicken durfte.

Die Periode der alten Schule der deutschen Contrapunktisten war abgelaufen. Jener fromme religiöse Sinn, der um der Lehre Christi willen, mit dem Geringsten zufrieden das das äussere Leben darbot, nur thätig war, um den Gottesdienst in würdigster Weise zu schmücken und zu verschönen, hatte an seiner ursprünglichen Reinheit, Naivität und Glaubensstärke erhebliche Einbusse erlitten; Haus und Heerd waren nicht mehr die alleinigen Träger der bürgerlichen Tugenden geblieben. Der Flügelschlag einer neuen Zeit hatte zu rauschen begonnen. Wie schön und ehrwürdig das Alte gewesen war, es wich vor ihm zurück und stürzte allmälig in Trümmer zusammen.

Emanuel Bach, der aus jener alten Schule, der künstlerischen wie der bürgerlichen hervorgegangen war, hatte zu lange am Hofe Friedrich des Grossen gelebt, gerade während der Zeit, als dessen Geist die leuchtendsten Funken sprühte, als Aufklärung und Gedankenfreiheit sich in ihm zu verkörpern begonnen hatten, zur Zeit seines höchsten Ruhmes, als dass nicht auch in ihm neue Ideen, neue Ueberzeugungen und Hoffnungen hätten Wurzel schlagen sollen. In seine letzten Lebensjahre hinein aber tönten die Donner der französischen Revolution, die den Umsturz der alten Verhältnisse vorzubereiten begannen. Sein Freund Klopstock hatte (1787) in einer Ode der jenseit des Rheins sich bildenden neuen Weltanschauung lobpreisende Hymnen gesungen. Konnte unter diesen Verhältnissen Emanuel Bach denken und schreiben wie seine Vorgänger gedacht und geschrieben hatten? Konnte in ihm jener kirchlich fromme Sinn der Väter fortwirken, der ihrer Zeit so eigenthümlich edle Werke hatte entstehen lassen? Und konnte er das Herrliche und Schöne, das sie geschaffen, unbekümmert um die neue Zeit, die ihn umgab und auf ihn wirkte, fortführen?

Eine weitere Frage ist die, ob Bach in der Kirchenmusik, anderen Bahnen folgend als die Vorzeit, diejenige Stellung eingenommen habe, die er nach seinen eminenten Gaben und nach seinem gründlichen und allseitigen Wissen hätte einnehmen müssen?

Es ist bereits erwähnt, dass seine musikalische Natur auf einer lyrischen Grundstimmung beruhte. Er hatte darin eine nicht geringe Aehnlichkeit mit Klopstock, seinem berühmten Zeitgenossen und Freunde. Der Verfasser der Messiade und der deutschen Gelehrtenrepublik, der Herrmannsdramen, des Salomo und der Oden, war nur in den letzteren, d. h. als Lyriker, zugleich auch Dichter, Dichter in wirklich höherem Sinne. Vielleicht hat dieser typische Grundzug beider Naturen diese ausgezeichneten Männer einander näher geführt und nahe erhalten.

Aus der lyrischen Natur Bach's folgte, dass er das wesentlich entscheidende Moment auch für seine Kirchenmusik in der Melodie, d. h. im Einzelngesange suchte. So gross und bedeutend er als Harmoniker war, so findet man doch in seinen Arbeiten für die Kirche die Harmonie fast nur als Mittel verwendet, um die Melodie zur Geltung zu bringen. Nur selten ergriff ihn hier die Lust, sich darüber hinaus in contrapunktische Aufgaben zu vertiefen, bei denen sie in die zweite Linie trat. Seine Melodie war aber nicht jene strenge ernste Melodie der Väter. Es war auch nicht die weich geformte und doch so edle innige Melodie, welche die Kirchenwerke Graun's auszeichnet. Nein, es war die Melodie der Oper und des Liedes, die er in die Kirche einzuführen bestrebt war. So Herrliches und Grosses er in der figurirten Musik, in dem strengen Styl der alten Schule geschaffen hat, so waren es doch gerade seine Kirchenmusiken, in denen er, obschon hier sein Wissen und Können so sehr hätte zur Geltung kommen sollen, sich mehr und mehr von dem strengen Satze abwendete, der bis dahin der herrschende gewesen war. Er verliess den polyphonen Styl und schuf die Mehrzahl seiner kirchlichen Arbeiten in einer melodisch rhythmischen Homophonie, die für diesen Zweig der Kunst ein Neues war.

Diese Modification würde an sich einen Tadel in keiner Weise begründen können. Denn der polyphone Styl bestand nicht um seiner selbst willen, und wurde nicht deshalb geschätzt, weil es der polyphone Styl war, sondern weil er tiefe, edle, ernste Wirkungen erzeugt hatte, weil sein Charakter unmittelbar in dem religiösen Ideenkreise wurzelte, dem die Musik der protestantischen Kirche ihre Erfolge und ihre Verbreitung verdankte. Konnten diese Wirkungen auf anderem Wege erreicht, der Charakter zu einem neuen Ausdruck gebracht werden, wer wäre berechtigt gewesen, dagegen Einspruch zu erheben?

Aber man begegnet hier einer Erscheinung, deren Herr zu werden dem Verfasser ein sorgfältiges und langes

Studium und nicht geringe persönliche Ueberwindung gekostet hat.

Wie es keineswegs ein blosser Zufall war, dass die Musik der evangelischen Kirche in Deutschland sich so gestaltet hatte, wie sie im Laufe des vorigen Jahrhunderts gestaltet war, und wie es auch keineswegs als eine bloss zufällige Erscheinung betrachtet werden darf, dass sie bei dem Eintritt jener grossen Musikperiode, die das Ende dieses Jahrhunderts heraufführte, im Wesentlichen dieselbe blieb und auch bis jetzt geblieben ist: so war es auch kein Zufall, sondern eine innere Nothwendigkeit, dass Emanuel Bach andre Wege beschritt als seine Vorgänger. Für ihn war die Kirchenmusik eine Pflichterfüllung, der er gewissenhaft oblag, indem er componirte, einstudirte, dirigirte. Er hat es an nichts von allem dem fehlen lassen, was die in der Kirche versammelte Gemeinde von dem Ritus des Gottesdienstes und der hergebrachten Ausschmückung desselben durch die Musik in Anspruch zu nehmen hatte. Aber seine künstlerische Neigung folgte anderen Bahnen. Fehlte es ihm für das Schaffen wirklicher Kirchenmusiken an dem Ernst, den die Aufgabe erfordert hätte? Besass er die Tiefe und Hingebung nicht, die der kirchliche Dienst verlangen durfte? Hielt er die künstlerische Durcharbeitung, zu der er sich hätte verpflichtet erachten müssen, für kein Gebot der Nothwendigkeit? Glaubte er, mit einfacheren geringeren Mitteln dieselbe Wirkung erreichen zu können, welche die ernste Arbeit herbeigeführt haben würde? Oder war es ihm, der in allen seinen künstlerischen Bestrebungen ein so grosses Gewicht auf die Stimme des Publikums, auf den besonderen Erfolg des Augenblicks legte, nur darum zu thun, diesen zu gewinnen?

Seine Kirchenstücke, die auf alle diese Fragen Antwort zu geben haben, machen in der grossen Mehrzahl den Eindruck, als ob sie für ein nur oberflächlich auffassendes Publikum flüchtig und schnell hingeworfen seien. Es darf

in dieser Beziehung wohl auf seine 21 Passions-Musiken verwiesen werden. Wenn irgendwo, so wären hier Ernst und Tiefe in Auffassung und Durchführung an ihrer Stelle gewesen. Man findet dessen aber nur wenig darin. Auch die zahlreichen Einführungs-Musiken für Prediger, welche doch als nichts anderes denn als eine Art ausgedehnter Kirchen-Cantaten betrachtet werden können, stehen auf einem ähnlichen Standpunkt.

So viel Schönes im Uebrigen in seinen einzelnen Kirchen-Chören lag, ein Ganzes und Befriedigendes hat er nur in dem überaus grossartigen „Heilig“ gegeben. Alles Andere war Stückwerk, Einzelheit, bestimmt, hie und da einem Conglomerat verschiedener Musikstücke, welche zum Theil von verschiedenen Tonsetzern herrührten, für irgend einen kirchlichen Zweck einverleibt zu werden.

Wie in der Behandlung des Allgemeinen, so findet man auch im Einzelnen den gleichen Mangel an ernstem Schaffen wieder. Nicht allein der Styl im Grossen und Ganzen ist es, der sich von dem kirchlichen Grundton, den er erfordert hätte, entfernt. Auch die Einzelheiten, auf denen er beruht, bezeugen eine gewisse Oberflächlichkeit, eine Art von Schematismus, die sich mit dem Ernst und der Tiefe kirchlicher Gedanken und Stimmungen nicht verträgt.

Das Orchester in Bach's Kirchensachen ist dürftig. Zu eigentlichen Orchester-Sinfonien oder Ouverturen, wie wir sie bei Sebastian Bach und Händel so oft finden, und wie sie auch Friedemann Bach mehrfach gesetzt hat, versteigt er sich nicht.

An gewissen Aeusserlichkeiten lässt er es nicht fehlen. Die Trompeten und Pauken werden nicht geschont. Ihre Verwendung hört gewissermassen auf, Mittel zu sein, und wird Selbstzweck. Die Musik mit dem äusseren Lärm und Glanz, den diese Instrumente herbeiführen, wurde freilich von der Kirchen-Gemeinde verlangt. Selbst bei der Einführung von Leichen-Geschwornen durften Trompeten und

Pauken nicht fehlen. Man liest in den damaligen Blättern beispielsweise als öffentliche Ankündigungen[1]): „Am bevorstehenden 25. Sonntage nach Trinitatis wird zu St. Catharinen wegen Einführung eines Leichnams-Geschwornen die Musik, statt Vormittags, des Nachmittags mit Pauken und Trompeten und voller Besetzung aller Instrumente aufgeführt werden.“ Und ferner: „Am morgenden Neujahrstage (1769) wie auch heut in der Vesper wird von dem Herrn Kapellmeister Bach in der St. Catharinen-Kirche eine vortreffliche Musik unter Pauken und Trompeten aufgeführt werden. Der Text dazu etc.“ Konnte und durfte aber diese äusserliche Richtung dazu führen, den der Kunst geweihten Theil des Gottesdienstes nur als etwas rein Aeusserliches zu behandeln? Waren die Kirchen-Gemeinden Hamburgs, deren musikalische Führung so lange in Telemann's Händen gelegen hatte, so entartet, dass sie bei dem Vorhandensein zureichender äusserer Mittel nicht der Fortbildung, der Erhebung zu einem höheren Grade von Auffassung fähig gewesen wären? Wenn man sieht, dass dieselben, um vor und nach der Früh-Predigt ein Passions-Oratorium zu hören, des Morgens schon um 7 Uhr zur Kirche wandern, so ist dies billig zu bezweifeln[2]). Auch weiss man ja, dass Telemann durch seinen „harmonischen Gottesdienst“ (Hamburg, 1725) in ernsterer Weise

1) Hamb. Unparth. Correspondent. 1768. No. 183 u. 210.

Auch die Gemeinnützigen Hamburger Anzeigen von 1777. Stk. 13. enthalten eine ähnliche Nachricht für das Publikum:

„Am 1. Februar ist zu St. Nicolai Musikalische Vesper, und den Tag darauf Vormittag Musik daselbst. Nachmittags aber wird zu St. Catharinen bei voller Musik mit Trompeten und Pauken in einem anderen Stücke der neu erwählte Herr Leichen-Geschworne eingeführt.“

2) Hamb. Unparth. Correspondent, 1771. No. 44. „Am nächstkommenden Freitag, als den 28. März wird das Passions-Oratorium: „Seeliges Erwägen“ betitelt, in der heil. Geist-Kirche, in voller Musik, vor und nach der Predigt aufgeführt werden. Der Anfang ist des Morgens 7 Uhr.

zu wirken bemüht gewesen war, und dass er, ein Contrapunktist ersten Ranges und dazu ein wie Wenige fruchtbarer Tonsetzer, eine grosse Menge vortrefflicher Arbeiten für die dortigen Kirchen geschrieben hat. Diese haben sich noch während der Zeit Bach's dort erhalten und sind mehrfach von diesem aufgeführt worden[1]). Sie waren in der Weise der Kirchenmusiken der alten Schule gesetzt und verläugneten den polyphonen Styl nicht. Ihre, so wie die wiederholte Aufführung von Cantaten Wilhelm Friedemann's und des alten Grossoheims Johann Christoph Bach, des grossen Contrapunktisten aus Eisenach, in den Kirchen Hamburgs zeigt, dass dort auch die ernste Richtung in der Kunst nicht ohne Anklang geblieben war, und dass Bach dies wohl zu schätzen wusste.

[1]) Die in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originalien einer grossen Zahl von Kirchen-Cantaten aus der Feder Telemann's sind vielfach mit eigenhändigen Bemerkungen und Aufschriften von C. Ph. E. Bach versehen, und zwar in Stimmen und Partitur. Daraus ergiebt sich, dass sie von ihm aufgeführt worden sind. Unter ihnen befindet sich, was der Merkwürdigkeit wegen hier mitgetheilt werden mag, eine Cantate „Auf's Dankfest wegen des Sieges bei Lowositz, den 1. Febr. 1756.“ „Auch wegen des Sieges bei Frejberg, p. Tr. Dom. XXII. 1762“ woraus sich ergiebt, in wie hohem Grade das Hamburg des vorigen Jahrhunderts den grossen König von Preussen und seine Siege feierte und verehrte. Diese Cantate enthält einen im polyphonen Styl gesetzten Chor mit Fuge: Hallelujah, Amen, in welchen mit dem Geschmetter der Trompeten und Pauken der Satz: Alles was Odem hat, lobe den Herrn! eingeflochten ist, ferner drei Choräle, ein Duett und zwei Arien. Sie ist, abgesehen von ihrer musikalischen Bedeutung ein werthvoller historischer Beitrag zur Beurtheilung der Geschichte Friedrich's des Grossen.

Telemann's Kirchen-Cantaten enthielten meist einen im polyphonen Styl gesetzten Chor, eine oder zwei Arien mit dazu gehörigen Recitativen und einen im einfach 4-stimmigen Satze geschriebenen Choral.

Sein „harmonischer Gottesdienst“ (Hamburg, 1725) dagegen enthält nur Cantaten ohne Choral und Chor, aus Recitativen und Arien bestehend, die über bezifferten Bass und mit Begleitung von einem oder zwei Instrumenten gesetzt sind.

Man findet auf der anderen Seite, dass für die Kirchenmusiken überhaupt ein lebhaftes Interesse vorwaltete. Nicht bloss die immerhin ziemlich bedeutenden Mittel, welche die Stadt hierauf verwendete und welche erst nach Bach's Tode einer Einschränkung unterworfen wurden, deuten darauf hin. Es ergiebt sich dies auch aus der Aufmerksamkeit, mit der man von vornherein Bach's Musikaufführungen gefolgt ist[1]). „Da Herr Kapellmeister Bach sein Hamburgisches Musik-Directorat auf Ostern des verwichenen 1768. Jahres angetreten hat, so dient den Musikliebhabern hiemit zur Nachricht, dass nunmehro von da bis hieher ein completer Jahrgang der Texte zur Musik, welche in dieser Zeit von gedachtem Herrn Kapellmeister in hiesigen Hauptkirchen aufgeführet worden, bei Herrn Grund am Fischmarkt für 1 Mark 8 Schilling zu haben sind.“ Könnte eine solche Sammlung von blossen Texten für erforderlich erachtet worden sein, wenn nicht das Interesse an der Musik ein verhältnissmässig lebhaftes gewesen wäre?

Nun sind zwar Aeusserungen von Bach wie von Burney bekannt, welche darauf schliessen lassen, dass das Hamburger Publikum keine sonderliche Neigung für tiefe und ernste Musik gehabt habe, und dass sich Bach selbst schämte, einem Fremden wie Burney so wenig Vorzügliches bieten zu können. Auch sagt Reichardt[2]) über die zur Ausführung von Musiken vorhandenen Mittel: „Die Ripienisten sind hier grösstentheils schlecht und die Sänger elend,“ eine Beobachtung, die Burney bestätigt, indem er bemerkt[3]): „Nach diesem Besuche brachte mich zwar Bach nach der Catharinen-Kirche, woselbst ich eine schöne Musik von seiner Composition hörte, die aber für die grosse Kirche zu schwach besetzt war und die auch von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde.“ Aber könnte dies nicht

1) Hamb. Unparth. Correspondent. 1769. 43.
2) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S. 40.
3) Musik. Reise. Th. III. S. 191.

grade ein Zeichen sein, dass die Musik selbst nicht anregend genug für die Versammlung gewesen wäre? Jedenfalls konnte in der Schwäche der Ripienisten, in der elenden Beschaffenheit der Sänger und in der nicht genügenden Besetzung des Chors kein Grund liegen, grade so zu schreiben, wie Bach seine Kirchenmusiken geschrieben hat. Das Publikum wird in der grossen Mehrzahl stets geneigt sein, die sinnliche Richtung der Kunst dem Ernste und der Tiefe derselben vorzuziehen. Die Aufgabe des schaffenden wie des darstellenden Künstlers ist es, dem Hörerkreise nicht in jener falschen Richtung zu folgen, sondern ihn zu den edleren Aufgaben, welche die Kunst zu lösen hat, herüberzuziehen.

Wenn man von dieser allgemeinen Betrachtung aus auf die Instrumental-Verwendung zurückkommt, wie man sie bei Emanuel Bach findet, so darf man den Fortschritt nicht unbeachtet lassen, der grade nach dieser Seite der Kirchenmusik hin durch Sebastian Bach bewirkt worden war. Dieser grosse Tonsetzer hatte, im Gegensatz zu der bis dahin gebräuchlichen Schreibart, dem Orchester eine selbständigere Haltung gegeben, in ihm die einzelnen Instrumente gleichsam mitsprechen lassen. Er hatte dadurch seinen Tonsätzen einen besonderen Reiz und eine Tiefe aufzuprägen gewusst, die man bis dahin nicht zu ahnen im Stande gewesen war. Aber nicht allein in dieser Weise, sondern auch in der sinnreichen Verwendung der einzelnen Instrumente, ihrer concertirenden Behandlung und der charakteristischen Wirkung, die er durch ihre Verbindung mit der Gesangsstimme herbeizuführen suchte, durch das eigenthümliche Colorit, welches er dadurch dem Musikstück aufprägte, hatte er sich auf den Standpunkt eines Regenerators der instrumentalen Kunst gestellt. Händel, wiewohl weniger erschöpfend, arbeitete doch sein Orchester in dem Sinne vollständiger Selbständigkeit. In seinen Gesangswerken, sowohl für den Solo-Gesang als für den Chor, war die Gesammtwirkung, die imponirende Grösse des die

einzelnen Sätze beherrschenden Gedankens das Wesentliche. Im Festhalten dieser Forderung, in völliger Einheit mit dem Inhalt des Stücks war sein Orchester behandelt. Kraft und Kühnheit des Ausdrucks standen ihm wie Sebastian Bach über der Süsse der Empfindung und über dem sinnlichen Behagen an der Schönheit des Wohlklangs. Bei beiden würde es schwer geworden sein, den Gesang von der Begleitung unabhängig zu denken, oder umgekehrt.

Nach dieser Seite hin hatte Emanuel Bach's Aufenthalt in Berlin eine Wandlung herbeigeführt. Der erste Cembalist seiner Zeit hatte zu lange der Uebung der generalbassmässigen Flötenbegleitung Friedrich's des Grossen obliegen müssen, um nicht den Gang der Melodie und der concertirenden Hauptstimme, mochte dies nun die Flöte oder der Gesang sein, als das Wesentliche des musikalischen Ausdrucks betrachten gelernt zu haben. Aus dem Concert-Salon und von der Opernbühne her drängte sich ihm dieselbe Erscheinung entgegen. Er hatte sich daran gewöhnt, in der Begleitung der leitenden Cantilene nicht etwa ein gleichmässig wirkendes, sondern ein mehr oder weniger dienendes Element zu erkennen. Und so kam es auch, dass er, ohne den Fortschritt seiner grossen Vorgänger zu beachten, das Orchester in der früher hergebrachten und in der Oper eingebürgerten Weise lediglich als Begleitungsform verwendet hat. Wohl führte ihn sein reicher, dem Fortschritt zustrebender Geist hie und da über die engen Grenzen dieser Behandlungsweise hinweg. Auch in der gewöhnlichen Anwendung der Instrumente sind nicht selten ein gewisser Glanz, Weichheit und Fülle des harmonischen Eindrucks, Züge der feinsten orchestralen Combination bemerkbar. Im Grossen und Ganzen aber ist nicht zu verkennen, dass Emanuel Bach, der mit seinen bedeutenden Gaben und nach der ausserordentlichen Schule, die ihm zu Theil geworden war, so wie nach der besonderen Richtung seines Geistes, wie Wenige berufen gewesen wäre, auch für die Orchester-Musik das so nothwendige Zwischenglied zwischen

der alten und der neueren Kunstschule, die sich vorzubereiten begann, zu bilden, diese Aufgabe nicht erfüllt hat. So bedeutend er nach vielen Richtungen hin dasteht, so hat er grade in dem wichtigsten Punkte der modernen Kunstentwickelung, in der Orchesterbehandlung, insbesondere in der Verwendung der Instrumente zu dem Gesange, so wenig geleistet, dass man den von ihm bewirkten Fortschritt nur für unerheblich erachten kann.

Aehnliches ist von ihm in Bezug auf die Behandlung der Arie zu sagen. Sebastian Bach und Händel hatten ihrerseits wohl an der alten, von Scarlatti herrührenden dreitheiligen Form festgehalten. Aber ihre Arien, so sehr sie hie und da veraltet erscheinen mögen, waren doch nicht bloss formell gegliederte Gesangsstücke, sondern ihrem geistigen Inhalt nach mit den Werken, denen sie angehörten, eng verwachsen. Bach, der Vater, hat auch keinen Augenblick geschwankt, überall, wo er dem Zuhörer mit noch grösserer Unmittelbarkeit näher zu treten gewillt war, sich seine eigne Form zu schaffen, wie er sie dem beabsichtigten Ausdrucke am angemessensten fand.

Auch Händel ging von der alten Form mit kühnem Geiste oft genug ab, oder legte doch in besonders hervortretenden Fällen in den Gesang so wie in die überall bei ihm höchst charakteristische Begleitung eine Kraft und Fülle des Ausdrucks, welche die schablonenmässige Form, wo diese beibehalten war, leicht vergessen liess.

Bei Graun finden wir dies nicht. Aber seine Arien sind Meisterstücke, theils von fliessend sangbarer Melodie, theils von schwungvoller Pracht.

Emanuel Bach's Arien dagegen sind die Stiefkinder seiner Muse. So vielen Raum er ihnen widmet, so zart und gesangvoll mitunter die Melodie, so glücklich die Modulation, hie und da selbst die orchestralen Effecte sind, so erkennt man doch in ihrer sich fast immer wiederholenden gleichmässigen Darstellungsweise, in der vorherrschenden Interesselosigkeit der Gedanken und in dem überwiegend

stereotypen Charakter ihrer Begleitung, dass er vor Allem nur darauf bedacht gewesen ist, dem versammelten Kirchen- oder Concertpublikum durch Vorführung eines gesangmässigen Musikstücks Genüge zu leisten. Der Chor, auf dem bis dahin die wesentliche Wirkung der Cantaten-Musik beruht hatte, war damals kaum in die Oper eingeführt, zwei- und dreistimmige Sätze wurden in ihr äusserst selten angewandt, das Ensemble von Solostimmen aber sollte erst erfunden werden[1]). Nun musste Emanuel Bach von Leipzig her wohl die grosse Wirkung kennen, die in dem Kirchenchore lag, zumal in dessen kunstmässiger Verbindung mit dem Choral. Aber es scheint, dass die Gewohnheit und die Hinneigung zu dem lyrischen Theile der Musik bei ihm stärker gewesen seien, als die künstlerische Ueberzeugung von dem, was dauernd und nachhaltig wirken müsse. So suchte er den Schwerpunkt seiner Kirchenmusiken eben da, wo er den Schwerpunkt der Oper gefunden hatte, nämlich in der Arie, und zwar in der Arie in ihrer überkommenen Form, in dem Solo-Gesange, der um seiner selbst willen geschrieben wurde.

An diesem Fehler kranken alle seine geistlichen Musiken. Ihm vorzugsweise ist es zuzuschreiben, dass dieselben bald vergessen worden sind. Er konnte oder wollte sich nicht dazu erheben, das Publikum, für welches er schrieb, zu sich emporzuziehen. Er bequemte sich seiner ephemeren Geschmacksrichtung und stieg zu ihm herab. Bach sagt von sich selbst[2]): „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und für's Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch Allezeit mehr gebunden gewesen,

1) Welch' grosser Werth zu jener Zeit auf die Arie gelegt wurde, ergiebt sich beispielsweise daraus, dass Friedrich II. mit eigner Hand zu einer Arie aus der Oper Cleofide von Hasse für den Sänger Porporino Veränderungen (und zwar von unglaublicher Schwierigkeit) gesetzt hatte, deren Original-Handschrift (aus dem Nachlasse Carl Philipp Emanuel Bach's herrührend und von ihm bescheinigt) sich in der K. Bibliothek zu Berlin befindet.

2) Burney, Musik. Reisen. III. S. 208.

als bei den wenigen Stücken, die ich bloss für m… fertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen… schriften folgen müssen; indessen kann es sein, dass d… gleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu… gewissen Erfindungen aufgefordert haben, worauf ich vielleicht ausserdem nicht würde gefallen sein.“

Dies sich abhängigmachen von dem schlechten Geschmack des Publikums und den lächerlichen Vorschriften Einzelner entschuldigt aber nichts. Es wird wohl wenige Künstler geben, die nicht mehr oder minder von äusseren Verhältnissen abhängig wären. Was würde aus der Kunst werden, wenn alle nach den Grundsätzen handeln wollten, denen Emanuel Bach folgen zu müssen erklärt hat? Glücklicher Weise ist auch er ihnen nur in einem Theile seiner Arbeiten gefolgt[1]).

Vielleicht hatten die Erfahrungen, an denen sein Vater und Lehrer von Arnstadt aus gekrankt hatte, die bis in seine letzte Zeit hin seine Begleiter geblieben waren, und ihn in so manchen Conflict mit den äusseren, sein Leben beherr-

1) Auch die Zeit Bach's hatte, so überaus hoch er von ihr verehrt wurde, ein Gefühl davon, dass seine Connivenz gegen das Publikum ihn nicht überall den rechten Weg geführt habe. Es wird unter Anderem, gelegentlich der Beurtheilung eines Hefts seiner Sonaten für Kenner und Liebhaber (hier jedenfalls an falscher Stelle) gesagt: „Dass doch ein solcher Mann auch glaubt, sich nach der Mode, d. h. nach dem verdorbenen Geschmack der Liebhaber richten zu müssen — ein Mann, den keine besondere Lage dazu zwingt — dem es vielmehr das Schicksal so gut hat werden lassen, dass er ohne alle Hinderung, ohne allen Nachtheil für seine Zärtlichkeit, ruhig seine einmal erwählte Strasse durch's Leben wandern konnte.“ Allg. Musik. Almanach v. 1783 (Schwickert). S. 141.

Derselbe Vorwurf hat auch Graun für seine Opernmusik getroffen. Dieser hatte sich einmal gegen die Einmischung seines Königlichen Gebieters aufgelehnt. In den meisten Fällen hat er dies nicht gethan. Hier lag die Sache freilich ganz anders, denn die K. Oper zu Berlin war die Oper Friedrich's des Grossen, und dieser hatte ein gewisses Recht, dabei mitzusprechen. Und doch an dem, was Graun ausserhalb der Oper geleistet, erkennt man, was die Oper dadurch verloren hat, dass er nicht in voller Freiheit arbeiten konnte.

…n Verhältnissen gesetzt hatten, einigen Einfluss auf …nschauungen des Sohnes geübt, diesem eine grössere …schmeidigkeit nach aussen hin nützlich erscheinen lassen. Vielleicht trat auch ab und zu das Schicksal seines Bruders Friedemann vor seine Seele, der, vielfach den Concessionen an den Geschmack des Publikums widerstrebend, Veränderungen an den überkommenen Traditionen, zumal in der Kirchenmusik abweisend, an seiner musikalischen Starrheit nicht weniger wie an seiner inneren Zerfahrenheit zu Grunde gegangen war. So gerieth er in seinen Kirchenmusiken auf einen Weg, der nicht überall als der rechte anerkannt werden kann. Seine Kirchenmusiken sind ein Gemisch von Talent und Grösse und von Oberflächlichkeit, Breite und Interesselosigkeit, wie es dessen wenige giebt. In ihnen findet man nicht jene organischen Gestaltungen, mit denen die alte Schule die Kirche versorgt hatte. Für Muster neuerer Arbeit aber fehlte ihnen derjenige Grad innerer Vollendung und Tiefe, der allein geeignet gewesen wäre, ihnen eine bleibende Stelle in dem Kreise grosser Kunstwerke zu schaffen. Wohl mochte ihre weiche, durchsichtige Form, der melodische Reiz, der ihnen keineswegs fehlte, das concertmässig Unterhaltende, namentlich in den vielen Arien, dem Publikum, wie es sich in den Kirchen Hamburg's zusammenfand, zusagen. Einem ernsten Sinn aber konnten diese Musiken auch zu ihrer Zeit nicht genügen.

Darum muss man ihren absoluten Werth für sehr bedingt erachten. Hatten sie einen relativ höheren Werth, insofern sie dazu beitrugen, aus der alten strengen in die neuere Schule überzuleiten? Oeffneten sie der folgenden Generation von Künstlern neue Bahnen? Ebneten sie ihnen die Pfade für ihr Wirken und Schaffen? Auch diese Fragen müssen mit Nein beantwortet werden. Emanuel Bach hat in dem Neuen, was seine Kirchenmusiken darboten, keine Organismen erzeugt, die fortbildungsfähig gewesen wären. Sie waren nicht aus seiner innersten Seele

hervorgegangen und es lag in ihnen daher nichts, das hätte Frucht tragen können. Er hat daher zwar Zeitgenossen gefunden, die wie er arbeiten, z. B. seinen Freund Benda, dessen Kirchenmusiken den seinen sehr ähnlich, von ihm abgeschrieben und vielfach aufgeführt wurden; aber er hat keine Nachfolger gehabt. Seine Werke aus diesem bedeutenden Theile seiner Künstlerlaufbahn sind vergessen, mit Recht vergessen. Er hätte Grösseres, Dauernderes schaffen können. Ihm fehlte die Anmuth und der melodische Reiz nicht, der Haydn gross gemacht hat. Sein Genius war in vielen Richtungen dem Mozart's nahe verwandt. Er hat es vorgezogen, einem beschränkten Kreise seiner Zeit Genüge zu leisten, und stieg deshalb von der Höhe herab, zu der ihm die Bahn offen lag.

Die Betrachtung des Einzelnen führt zunächst zu seinen

a) Prediger-Einführungs-Musiken,

einer ziemlich bestimmt ausgeprägten Gattung von Kirchen-Cantaten.

Die Einführung der Geistlichen in ihr Amt war nach der zu Hamburg herrschenden kirchlichen Sitte von jeher als ein grosses Fest betrachtet worden, das mit einem gewissen Pompe gefeiert wurde. Grosse Mahlzeiten hatten hier so wenig wie ehedem in Leipzig gefehlt, waren aber seit 1757 abgeschafft und wurden mit den dazu gehörigen Emolumenten (Möblirungs-, sowie Reise- und Transport-Kosten) in Geld (mit 800 Thlr.) abgefunden[1]. So war nur der kirchliche Ritus übrig geblieben, und an diesem hielt man fest. Bei der Einführungs-Ceremonie sollten dem alten Herkommen gemäss alle anderen Pastoren, die Kirchspiel-Herren und die Geschwornen zugegen sein. Zur Zeit Bach's geschah die Einführung in Gegenwort aller Derer,

[1] Mönkenberg, die St. Nicolai-Kirche in Hamburg. S. 99. Ueber die Prediger-Einführungen in Leipzig, siehe J. S. Bach. Th. I. S. 162.

die zum Ministerio gehörten, der Kirchspielsherren, der Diaconen und Subdiaconen der Kirche. Die Feierlichkeit fand nicht an Sonn- und Festtagen, sondern nach der Wochenpredigt des Pastors statt. Bei solchen Gelegenheiten wurde dem Gottesdienste eine Musik hinzugefügt, deren erster Theil vor, der zweite Theil nach der Predigt aufgeführt wurde und deren Text in der allgemeinen Form der Kirchen-Cantaten gefertigt, den speciellen Umständen entsprechen musste.

Das Publikum wurde hievon durch die öffentlichen Blätter in Kenntniss gesetzt, wobei natürlich der Trompeten und Pauken ganz besonders gedacht wurde[1]).

Bach hat solcher Einführungs-Musiken eine grosse Menge gefertigt, nämlich:

1. 1769: für Hrn. Palm, Pastor zu St. Nicolai,
2. 1771: für Hrn. Klefeker, Pastor zu Moorfleath,
3. 1771: für Hrn. Schumacher, Pastor zu St. Jacobi (geb. 1738 zu Buxtehude und Nachfolger von Erdmann Gottfried Neumeister[2]),
4. 1772: für Hrn. Haeseler, Pastor zu Allersmöhe,
5. 1772: für Hrn. Hornborstl, Pastor zu St. Nicolai,
6. 1773: für Hrn. Winkler, seit 1772 erwählter Pastor zu Sanct Nicolai,
7. 1773: für Hrn. Dohren, Pastor an der Heiligen Geistkirche,
8. 1775: für Hrn. Michaelsen, Pastor an der Weisenhauskirche,
9. 1775: für Hrn. Friederici, Pastor zu St. Petri, geb. 1730, früher K. Preuss. Feld-Prediger, seit 1770 General-Superintendent des Fürstenthums Grabenhagen,
10. 1777: für Hrn. Gerling, Pastor zu St. Jacobi, geb. 1745,
11. 1778: für Hrn. Christian Sturm, Pastor zu St. Petri, geb. zu Augsburg am 25. Januar 1740, seit 1762 Lehrer am Pädagogio zu Halle, 1765 Conrector zu Sorau, 1767 Prediger zu Halle, 1769 zweiter Prediger zu Magde

[1]) So liest man in dem Hamburger Correspondenten von 1769. Nro. 103: „Der neu verfertigte und vom Herrn Kapellmeister Bach mit grösstem Fleisse componirte Text zur Musik, so den 12. July bei dem Antritt des Amtes des Herrn Pastor Palm in der St. Nicolai-Kirche unter Trompeten und Pauken aufgeführt werden wird, ist bei Herrn C. Grund auf dem Fischmarkt für 2 Schillinge bereits gedruckt zu haben“.

[2]) Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 137.

burg, † 26. Aug. 1786, und war für unsern Meister von besonderer Bedeutung durch seine Geistlichen Lieder,

12. 1780: für Hrn. Rambach, Haupt-Pastor zu St. Michaelis, geb. 27. März 1737,
13. 1782: für Hrn. Jänisch, Pastor in Altendamm (Hamburger Landgebiet), † am 5. Aug. 1818,
14. 1783: für Hrn. Lüttkens, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
15. 1785: für Hrn. Schäffer, Pastor zu St Nicolai,
16. 1785: für Hrn. Gasie, Pastor zu St. Michaelis, geb. zu Hamburg 1759 † 1813,
17. 1786: für Hrn. Cropp, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
18. 1786: für Hrn. Müller, Pastor zu St. Petri, Sohn des ehemaligen Rectors am Johanneum,
19. 1787: für Hrn. Berckhan. seit 1786 zum Pastor an der Sanct Catharinen-Kirche erwählt,
20. 1787: für Hrn. Willerding, an Sturm's Stelle zum Pastor am St. Petri erwählt,
21. 1788: für Hrn. Runge, Pastor an der Billwerder Kirche,
21. 1788: für Hrn. Stöker, Pastor an der Allermöhen-Kirche.

Die letzten Beiden sind erst im Jahre 1789, also nach Bach's Tode eingeführt worden[1]).

Diesen Tonstücken würden noch als derselben Musik-Gattung angehörig anzureihen sein.

23. Aus dem Jahre 1773:
für Hrn. Rector Müller (geb. 1722 zu Wernigerode, seit 1754 Conrector, seit 1769 Rector adjunctus am Johanneum) und Hrn. Rector Schetelig, bei ihrer Einführung im Johanneum,

ferner:

24. Aus dem Nachlasse Bach's eine Einführungs-Musik ohne Titel[2]).

Die Form dieser Musiken war eine ziemlich bestimmt ausgeprägte. Ein Anfangschor, zahlreiche Recitative und Arien und am Schlusse eines jeden Theils ein Choral, der Umfang im Ganzen den der gewöhnlichen Cantaten-Musik

[1]) Quellen.
a. Witte, zuverlässige Nachrichten von den evangelischen Predigern zu Hamburg.
b. Haussen. Ausführliche Nachrichten über die Kirchen uud Geistlichen zu Hamburg.
c. Geffken. Die grosse Michaelis-Kirche zu Hamburg.

[2]) Siehe die Zusammenstellung der Werke Emanuel Bach's. Anhang II.

übersteigend, alles dies wiederholt sich in ziemlich bestimmter Folge.

Nicht alle diese Einführungs-Musiken sind auf uns gekommen. Doch sind ihrer genug übrig geblieben, um aus ihnen ein bestimmtes Urtheil ziehen zu können.

Die Einführungs-Musik des Pastors Schumacher's 1771. Die Originalpartitur enthält die Bemerkung: „Der Anfang bis zum Recit. (wie felsenfest) vom Herrn Kapellmeister Bach. Das folgende von mir (Syndicus Schuback in Hamburg). Das letzte Recit. (Er, den du zu uns) vom Herrn Kapellmeister Bach.“ Dieser Original-Partitur ist vorgeheftet der „Text zur Musik, als der Wohlehrwürdige, in Gott Andächtige und Hochgelahrte Herr, Herr Otto Christian Schuhmacher, den 8. November 1771 als Diaconus an der St. Jacobi-Kirche in Hamburg eingesegnet ward, aufgeführet von Carl Philipp Emanuel Bach, des Hamburgischen Musik-Chors Director.“

Dieser Text, dem man im Ganzen eine gewisse Würde und talentvolle Behandlung nicht absprechen kann, war von Ebeling, dem Aufseher der Handels-Schule zu Hamburg, einem der Musik mit Enthusiasmus ergebenen und Bach nahe befreundeten Mann gefertigt. Hamburger Blätter aus jener Zeit [1]) sagen darüber: „Da die Kirchenmusik einen Theil unsres öffentlichen Gottesdienstes ausmacht, so wäre sehr zu wünschen, dass alle sogenannten Musiktexte so gut und der Würde der Religion so angemessen wären, als derjenige ist, welchen wir heut' unsern Lesern bekannt machen. Der Herr M. Ebeling, Aufseher der hiesigen Handlungs-Akademie, ist der Verfasser desselben, wozu ihm die Einsegnung des Herrn Schumacher's, Diaconi bei hiesiger Jacobi-Kirche, Gelegenheit gegeben.“

Die Musik war, wie oben erwähnt, nur theilweise von Bach. Die von Schuback componirten Nummern, von

1) Hamb. Unparth. Correspondent v. 1771. Nro. 181.

denen einige aufbewahrt sind, sind unbedeutend und mögen gegen die Bach'schen Stücke stark zurückgetreten sein. Diese letzteren bestehen in

No. 1. dem Eingangschor (D-dur $^3/_4$, 3 Trompeten, Pauken und Oboen, Streich-Quartett). „Ich will den Namen des Herrn preisen. Gebt unserm Gott allein die Ehre!" welcher nach einem sehr feierlichen Eingange durchaus homophon, in rhythmisch melodischem Styl ohne jede thematische Verarbeitung der Motive kurz verläuft.

Ihm folgt:

No. 2. Rec. für Tenor, in welchem ein gesangvoll schönes Arioso, Larghetto. $^4/_4$ D-moll: Da wurden, ewig Dank sei Dir, Da wurden, Herr, auch wir! verflochten ist und woran sich

No. 3. Arie für Tenor (B-dur $^2/_4$, mit Streich-Quartett) anschliesst, deren Text:

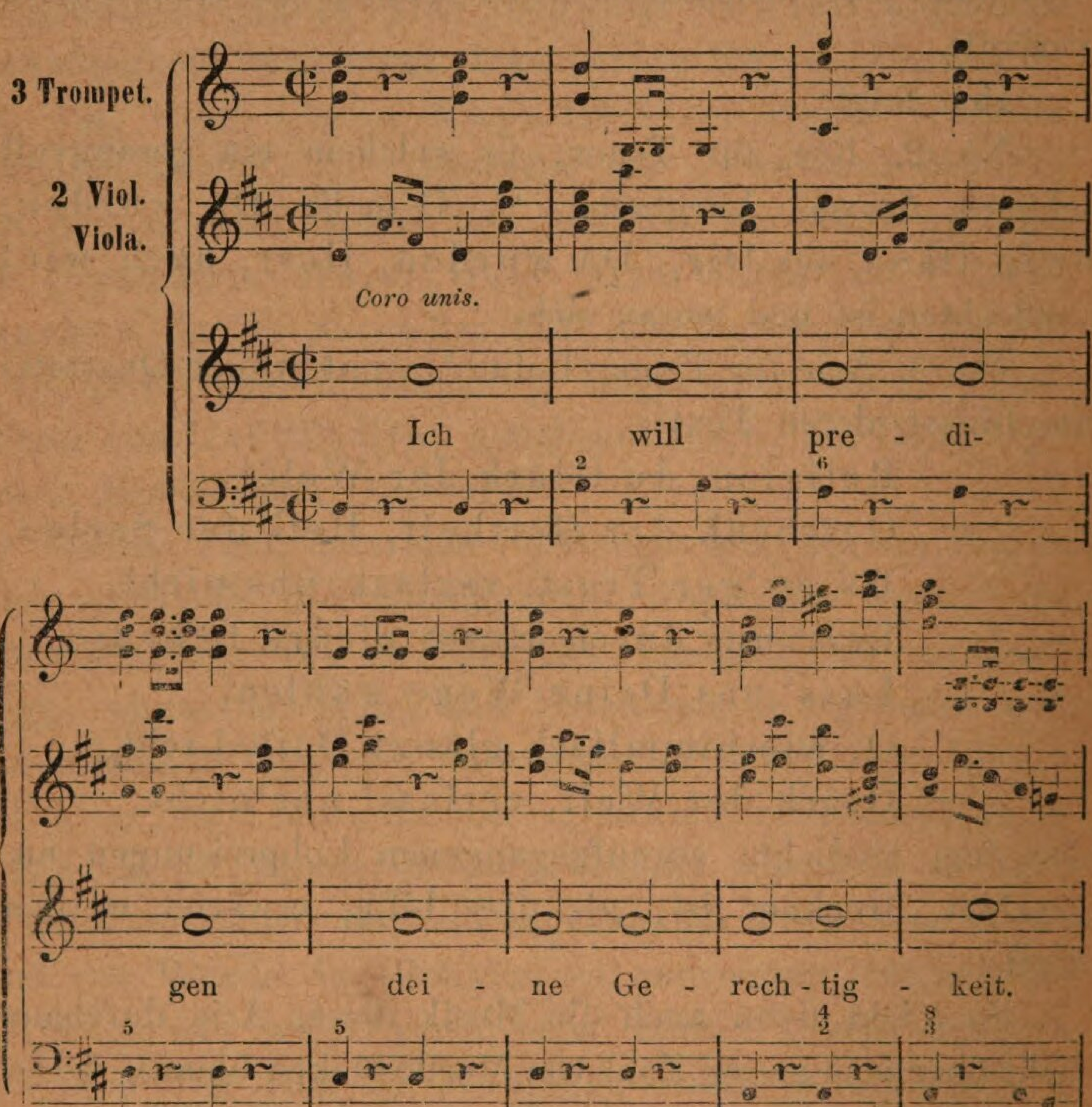
Religion, du Glück der Welt,
Geschenk der Gottheit, Heil der Seelen,
Du ew'ger Trost, verlass' uns nicht;
Leit' uns durch dieses niedre Leben;
Lass' uns Deine Wege wählen;
O, wie himmlisch glänzt Dein Licht,
Glück der Welt, verlass' uns nicht.

der dem Gedichte voraufgegangenen Lobpreisungen ungeachtet, trockner ist, als dies billig erwartet werden dürfte.

So reicht denn auch die Musik dieser Arie durchaus nicht über jene grosse Zahl von Musikstücken hinaus, deren schablonenmässiges, nur der Routine folgendes Hinwerfen als ein Merkmal der Bach'schen Arien bezeichnet werden musste. Bach's Antheil an der ganzen Arbeit war nur gering. Dass er überhaupt auf eine solche Theilung der Composition einging, gehört wohl auch zu den Dingen, die Bedenken erregen dürfen. Was heut den französischen Opern-

und Vaudeville-Dichtern gestattet wird, konnte dies ihm in der Kirchenmusik erlaubt sein?

Andere Einführungs-Musiken sind von grösserer Bedeutung. So die für Prediger Haeseler 1772, deren Eingangschor (Allabr. moderato. 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett) nach kurzer Instrumental-Einleitung in einer im unisono gesungenen Choral-Melodie zu kräftig bewegter Orchester-Begleitung den 40. Psalm (10 und 11)



in ziemlicher Breite ausführt, und der sehr durchsichtigen Partitur ungeachtet doch eines der besten und eigenthümlichsten Stücke aus dieser Gattung von Musiken Emanuel Bach's ist.

Dem Chor folgt ein accompagnirtes Recitativ (adagio un poco). „Die folgende Arie fällt gleich ein.“ Es

ist eine Arie in G-dur $^4/_4$, vom Quartett lebhaft begleitet, für Bass, sehr colorirt, nicht ohne Würde. „Hallelujah! Welch' ein Bund!" Nach einem Secco-Recitativ folgt der Choral: „Nun danket alle Gott", womit der erste Theil, kürzer als die Mehrzahl der ähnlichen Musiken, schliesst.

Der zweite Theil beginnt mit einem in dem Text als Gebetlied bezeichneten Chor, der 7 Strophen enthält, in D-dur $^3/_4$ mit 2 Oboen und 2 Bassons sonst nur mit dem Grundbass gesetzt ist, und dessen erster Satz kurz und melodisch in dem Em. Bach'schen Kirchenstyl verläuft. Dieser Satz wird nach einer von den Solostimmen des Tenor und Bass gesungenen, nur von 2 Bassons und dem Continuo begleiteten Strophe wiederholt. Ein zweiter Solosatz, von der Orgel und 2 Oboen begleitet, die weiterhin durch die Violinen und 2 Bassons abgelöst werden, führt zum dritten Male auf den ersten Chorsatz zurück, dessen Orchester-Begleitung 3 Trompeten und die Pauke hinzutreten. In diesem Wechsel und der Steigerung der instrumentalen Wirkung ist das Stück von nicht unbedeutendem Interesse. — Zum Beschluss wird der Anfangs-Chor des ersten Theils wiederholt.

Jedenfalls zeichnet sich diese Cantate vor der Mehrzahl der übrigen Bach'schen Einführungs-Musiken durch ihre Kürze und durch eine gewisse Würde und feierliche Pracht ihres Inhalts vortheilhaft aus. Sie gehörte eben noch zu den ersten ihrer Art. Der sonst so gewissenhafte Meister hatte sich noch nicht in dem Grade, wie es späterhin der Fall war, einer stereotypen Schnellschreiberei hingegeben, die seinen derartigen Arbeiten so wenig vortheilhaft gewesen ist.

Von geringerer Bedeutung ist die Einführungs-Musik für den Pastor Winkler (1773), welche die nicht unbedeutende Zahl von 17 zum Theil ziemlich langen Nummern enthielt, unter denen aber kaum mehr als der Chor No. 8 des ersten Theils „Heil uns, sein Frieden ist erschienen" wegen

der darin vorkommenden, an ähnliche Arbeiten Sebastian Bach's erinnernden Vermischung von Chor und Recitativ bemerkenswerth ist. Ein schwungvolles Element waltet in dieser Arbeit nicht vor. Sie ist im Ganzen in dem Styl routinirter Mittelmässigkeit geschrieben. Am Schluss der Partitur findet sich die Bemerkung: „Nach der Einführung wird der erste Chor wiederholt.“

Wenn man die Länge der Musik-Abtheilungen, der Predigt und des langen Einführungs-Ceremoniels in Erwägung nimmt, so ersicht man daraus, wie viel der musikalischen Fassungskraft der Hörer bei solchen Veranlassungen zugemuthet werden durfte.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt noch die Original-Partituren von zwei Prediger-Einführungs-Musiken, auf denen weder das Jahr der Entstehung, noch der Name des eingeführten Predigers verzeichnet ist. Die eine derselben, mit dem Anfang „Herr Gott, Du bist unsere Zuversicht für und für“ zeichnet sich durch einen schönen Text aus, in Folge dessen die Musik eine grössere Menge interessanter Züge bietet, als dies in den übrigen Musiken dieser Art der Fall ist. Sie beginnt mit einem 4stimmigen Chor. (D-dur $^2/_4$, Trompeten, Pauken, Oboen, Streich-Quartett.) Eigenthümlich fällt in das hierauf folgende Secco-Recitativ des Alt eine 4stimmig gesetzte recitativartige Stelle ein,



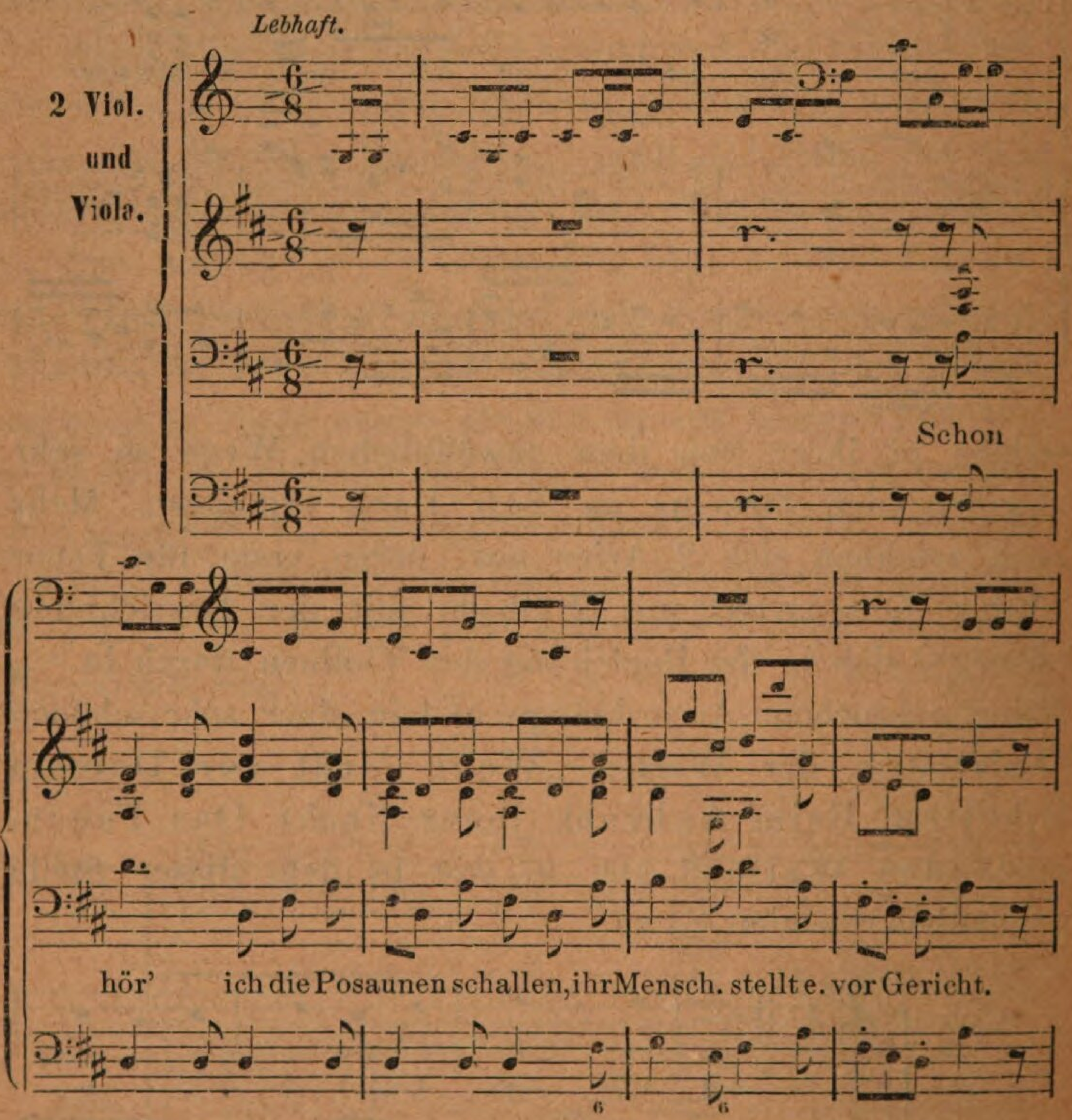


welche in ihrer von dem gewöhnlichen Wege so sehr abweichenden Structur an Seb. Bach erinnnert. Mehr noch zeichnen sich 2 Arien aus, deren erste für Tenor (A-dur ¾ Quartett mit 2 Oboen mit der Bezeichnung „feurig") sich in der Begleitung der Violinen durch in $1/_{16}$ Noten gebrochene Accordgänge und in einer sehr schönen Declamation der Worte: „Wenn einst vor Deinem Schelten Beim Anbruch jener Nacht Das Feuermeer der Welten" etc. so wie in dem dieser Stelle gegenübertretenden Satze





gegen die bei Bach sonst gebräuchliche Art der Behandlung der Arien auszeichnet, während die andere Arie für Bass (Lebhaft D-dur $^6/_8$) mit obligater Trompete,

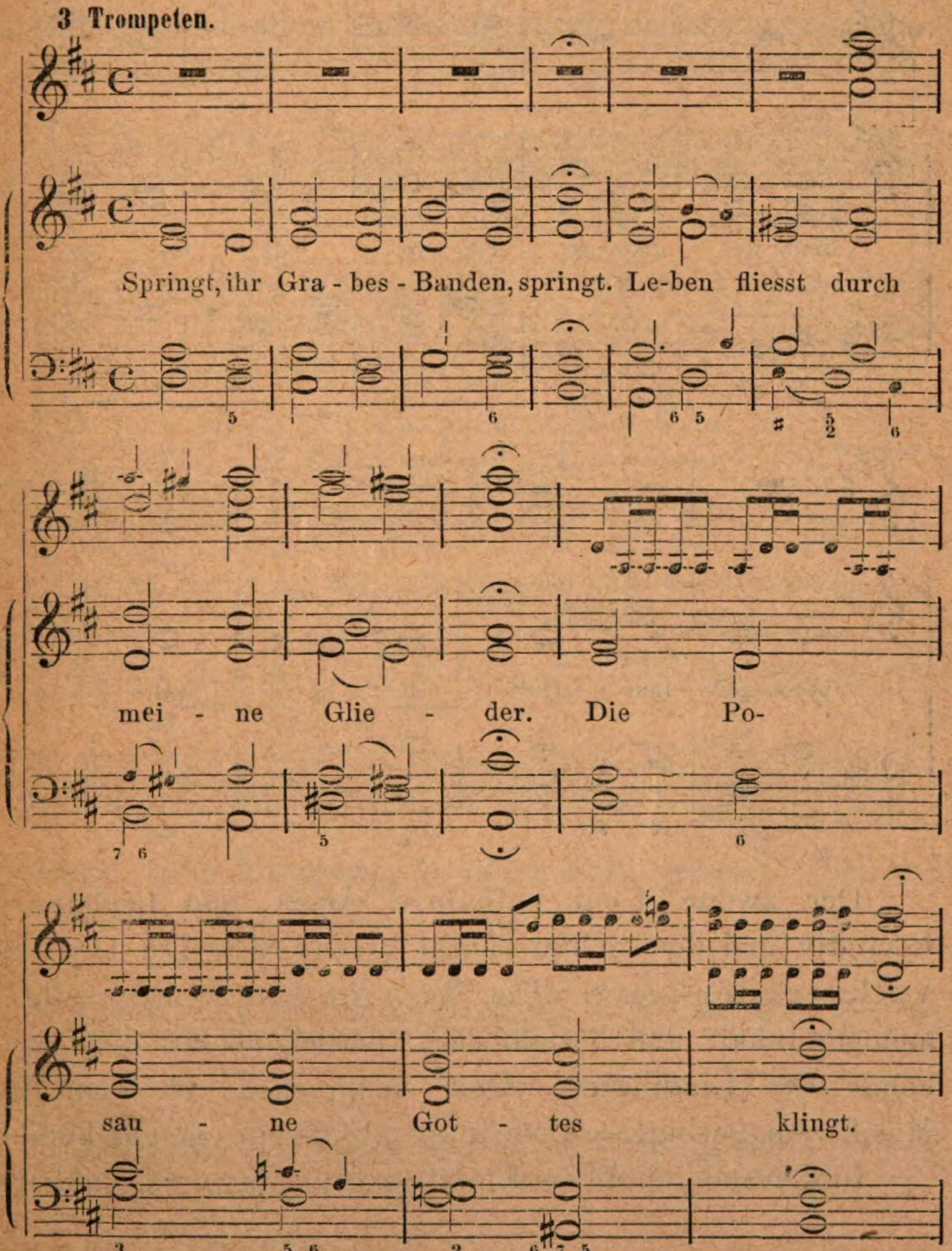


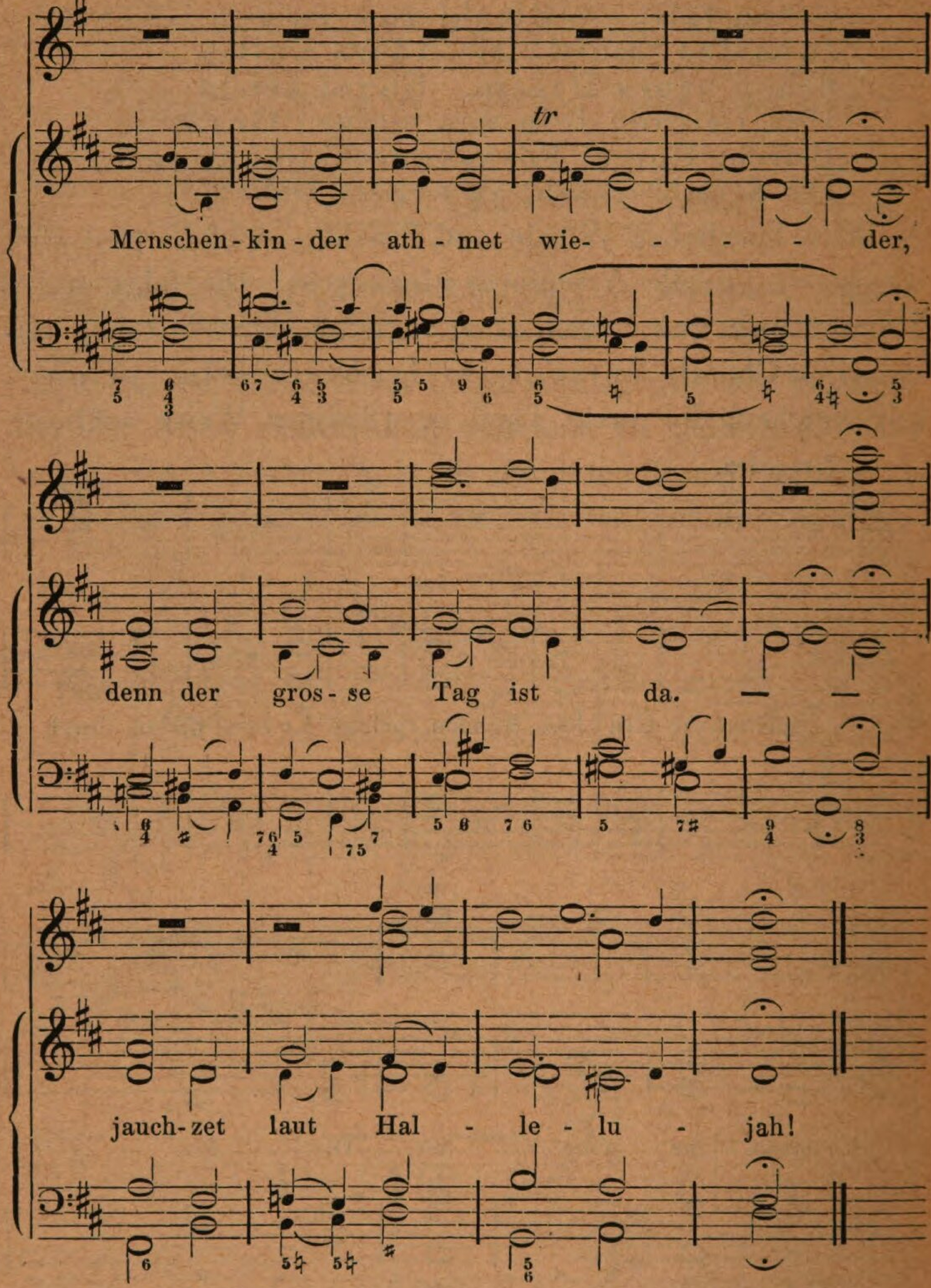
welche schmetternd die Worte begleitet:

Schon hör' ich die Posaune schallen!
Ihr Menschen stellt euch vor Gericht.

Schon fällt ein Strahl vom ew'gen Licht
In meine Gruft! Die Adern wallen
Schon neues Dasein. Engel heben
Den Leichenstein von meiner Gruft.
Horch, Horch, Posaunenschall! Er ruft:
Du Staub ersteh' zu neuem Leben!"

in ihrer feierlichen Würde und Pracht gleichfalls weit über die conventionelle Arienform hinausgeht. Ihr folgt, mit 3 Trompeten in gewaltigem Tone begleitet, der sehr schön harmonisirte Choral, „Springt, ihr Grabesfesseln, springt", mit welchem der erste Theil in würdiger Weise schliesst.





Der zweite Theil enthält 2 Arien, ein begleitetes Recitativ und den Schlusschoral „Gott, der Du Deines Volks gedenkest". Der Text ist von weniger allgemeinem Inhalt und bezieht sich vorwiegend auf die Ceremonie der Einführung. Dem entsprechend ist auch die Musik von geringerer Bedeutung als die des ersten Theils.

In der anderen dieser Einführungsmusiken ohne nähere

Bezeichung ist nur ein dem Andenken des verstorbenen Vorgängers gewidmetes Secco-Recitativ mit einer Tenor-Arie (moderato A-moll $^{4}/_{4}$ Quartett) von Bedeutung. Der Text lautet:

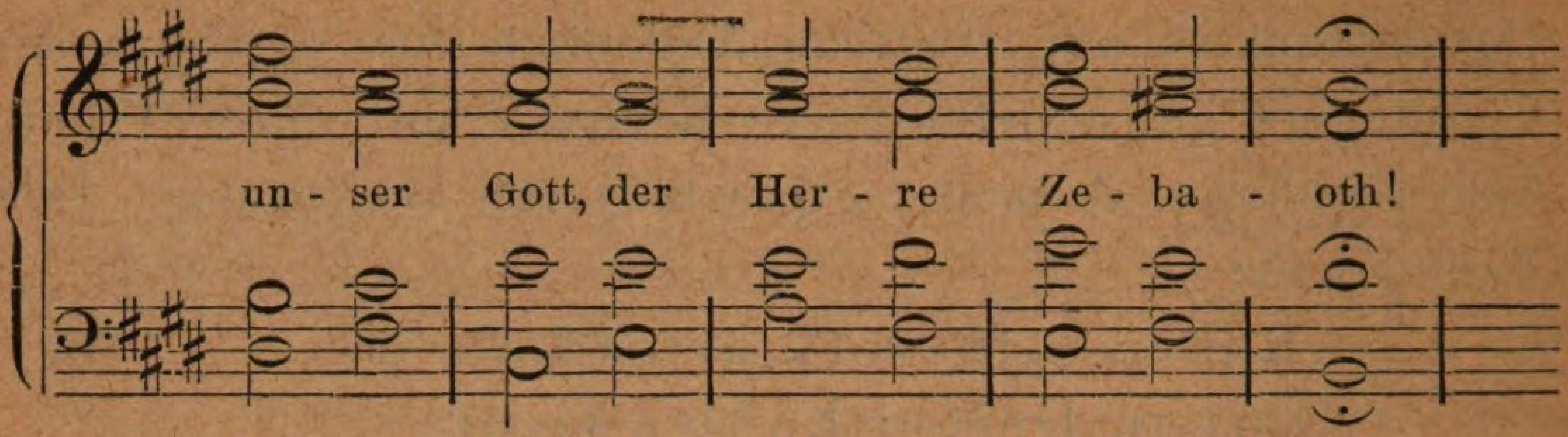
„Ruhe sanft, verklärter Lehrer,
Dort in Deiner kühlen Gruft.
Dein Gedächtniss bleibt in Segen,
In den Herzen Deiner Hörer,
Bis Dein Gott uns zu Dir ruft.“

Diese Arie ist besonders gesangvoll, von schöner inniger Melodie, nicht ohne die bei Bach hie und da hervortretende Sentimentalität.



kurz, ohne Mittelsatz, in edler Form gesetzt. Neben ihr zeichnet sich noch ein Choral:

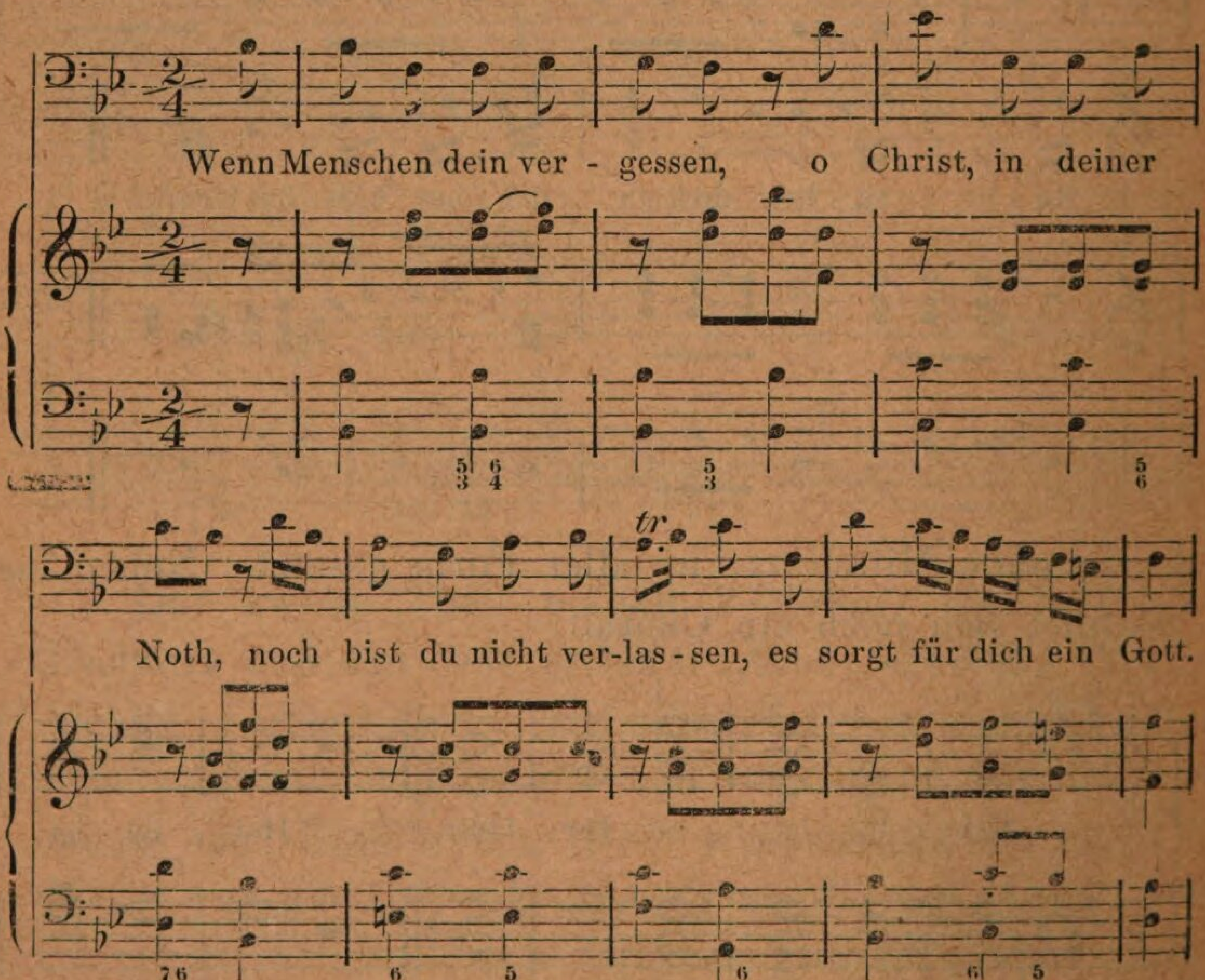




und eine Arie für Bass (D-dur $^3/_4$, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett) „Das Wort des Herren stärkt auch unter Ungewittern“ aus, die kurz, sehr ausdrucksvoll, von edlem, melodischem Schwunge und voll von reichen und frappanten Modulationen ist.

Es sei endlich noch einer dieser Musiken aus den letzten Lebensjahren Bach's gedacht, der Einführungs Musik des Pastor Gasie (1785).

Diese beginnt mit einem kurzen Chor. (F-dur $^4/_4$) „die Oboen spielen mit dem Cant und Alt“, mit dem Anfange: Gnädig und barmherzig. Dann folgt ein Recitativ mit „Arie für Hrn. Ihlert, setzt ohne Vorspiel ein.“



In diesem Style geht es fort. Die Würde und der Ernst der musikalischen Darstellung waren hier verloren gegangen.

Nach einem zweiten Recitativ folgt die „Arie für Hrn. Schumacher," G-dur $^2/_4$ mit obligater Flöte, welche das Zwitschern und den Gesang der Vögel malt, und nach einem dritten Recitativ „Arie für Hrn. Reicheln", G-moll $^3/_4$ mit 2 gedämpften Violinen und Fagott, welche sich in melodisch-rhythmischer Weise, ohne zu grossen Ernst zu zeigen ziemlich lang dahinzieht.

Ein kurzer Chor „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes," ein kurzes Accompagnement und der einfach harmonisirte Choral „Ich bin ja, Herr, in Deiner Macht" mit 3 Versen enden diesen ersten ziemlich langen Theil von 10 Nummern, unter dessen Original-Partitur die Bemerkung steht: „Ende des ersten Theils, den 14. Juli 1785."

Der zweite kürzere Theil beginnt mit einem Secco-Recitativ, das von einem Larghetto und einem Accompagnement unterbrochen wird, und dem ein schönes Arioso, das einzige werthvolle Stück der ganzen Arbeit („langsam, Hr. Dallwer" C-dur $^3/_8$ Quartett) folgt. „Da geht er schon zur heiligen Stätte."

Das Ganze schliesst mit der vierstimmig gesetzten Melodie des alten Chorals „Lobt Gott, ihr Christen allzumal" und ist unterschrieben „Ende den 16. Julius 1785.

Nach diesen Mittheilungen wird es kaum bedauert werden können, dass ein grosser Theil dieser Musiken unbekannt geblieben ist.

Im Allgemeinen wird es schwer sein, diese Prediger-Einführungsmusiken anders denn als eine Art kirchlicher Gelegenheits-Arbeiten zu charakterisiren.

Die Ergebnisse eines anderen Theils der kirchlichen Thätigkeit Bach's ähnlich bezeichnen zu müssen, ist in nicht geringem Grade bedauerlich. Es sind dies

b) die Passions-Musiken

deren er nicht weniger als ein und zwanzig, d. h. in jedem Jahre seines Aufenthalts zu Hamburg eine geschrieben hat. Man würde Unrecht thun, wenn man diese mit stehender Regelmässigkeit in ununterbrochenem Turnus jeden der vier Evangelisten 5 mal durcharbeitenden Musikwerke mit jenen grossen religiösen Gebilden vergleichen wollte, welche Seb. Bach in seiner Matthäus- und Johannes-Passion hinterlassen hat. Zu der stolzen Höhe dieser Werke streben sie in keinem einzigen ihrer Theile an. Aber so schwer es gewesen sein würde jene Höhe zu erreichen, so wäre es doch wohl des Sohnes würdig gewesen, dahin zu streben, dass er den ungeheuren Fortschritt, den sein grosser Vater in jenen Werken für die religiöse Oratorien-Musik herbeigeführt, durch die er seine eigne schöpferische Thätigkeit gewissermassen auf den Culminationspunkt ihrer Bedeutung erhoben hatte, festzuhalten versucht hätte. Davon findet man in diesen Oratorien ebenso wenig, als ein Fortschreiten auf der Bahn des Messias oder des Todes Jesu.

Im Ganzen ist von diesen Passions-Musiken wenig auf uns gekommen. Was man von ihnen im Original kennt, sind nicht eigentlich durchgearbeitete Partituren, sondern vielmehr schematische Andeutungen, welche meist nur wenige Blätter enthalten, und kaum für etwas Anderes zu erachten sind, als für eine Art ausgedehnter Notizzettel für den Dirigenten, in denen sehr Vieles, oft das Meiste als bekannt vorausgesetzt und nur Weniges in bestimmter Form niedergelegt war. Vielleicht hatten sie die Bestimmung, von zuverlässigen und geübten Copisten zu eigentlichen Partituren zusammengestellt resp. umgeschrieben zu werden. Freilich würde es dann immerhin merkwürdig genug sein, dass eine wirkliche und vollständige Partitur von keinem einzigen jener zahlreichen Werke auf uns gekommen ist. Doch lässt sich aus dem Vorhandenen ein hinreichend sicheres Bild von dem zusammentragen, was in diesen

Passions-Musiken gegeben und geboten worden war. Sie bestanden in einer Art schablonenmässiger Fabrikarbeit, in der Bach, seiner selbst keineswegs würdig, für jedes Jahr eine besondere Passion aufzuputzen sich bemüht hatte, und der die ein- für allemal componirten Evangelisten-Texte als Grundlage dienten. War für diesen grossen Aufwand an unbedeutender Arbeit eine Nothwendigkeit vorhanden? Man möchte meinen, dass ein vierjähriger Turnus genügt haben würde, dem Bedürfniss vielfachen Wechsels zu genügen. Seb. Bach hatte, um nach dieser Seite hin das Seinige zu thun, mit seinen Thomas-Schülern neben seinen eigenen Passions-Musiken auch solche von anderen Meistern in den Kirchen Leipzigs zur Aufführung gebracht. Der Sohn, weniger ernst arbeitend als jener, weniger gross in seiner Auffassung der kirchlichen Dinge und mit geringerer Tiefe seine Aufgaben erfassend, konnte ein und zwanzig solcher Musiken schreiben, von denen eine einzige, im Sinne und Geiste des Vaters gesetzt, hingereicht haben würde, ihm für alle Zeiten den immergrünen Kranz des Ruhmes auf die alternden Schläfen zu drücken.

Welche Wirkung er nach dieser Seite hin erreicht haben mag, darüber ist keine Nachricht auf uns gekommen. Dass aber diese nicht die der Passions-Musiken seines Vaters sein konnte, ist zweifellos. Uebrigens hatte auch Telemann nicht weniger als 19 Passions-Musiken geschrieben, und die Hamburger Kirchen-Gemeinden waren daher wohl daran gewöhnt, in der Charwoche die Arbeiten ihrer heimischen Tonsetzer zu hören, wie denn auch E. Bach nur seine eignen, für die Charwoche jeden Jahres componirten Passionen hat aufführen lassen.

Von diesen sind theils ganz, theils in Bruchstücken bekannt:

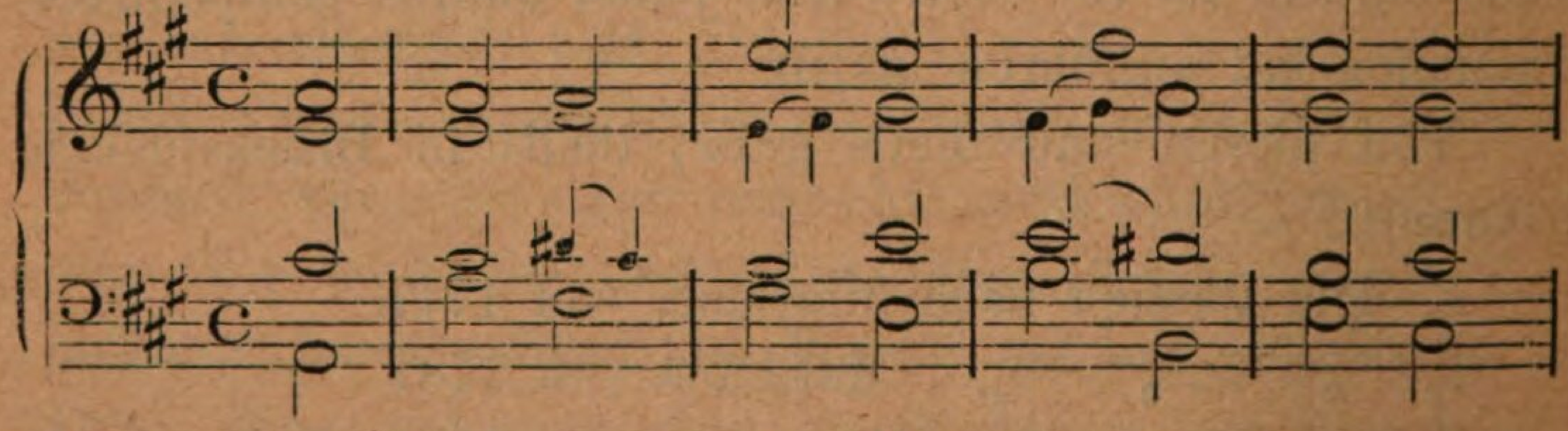
1. Die Passion nach Matthäus von 1777.
2. „ „ „ Matthäus von 1781.
3. „ „ „ Lucas von 1783.
4. „ „ „ Johannes von 1784.

5. Die Passion nach Matthäus von 1785.
6. „ „ „ Lucas von 1787.

Eine Passion nach Marcus ist nicht auf uns gekommen.

Die Recitative des Evangeliums, von denen leider nur Bruchstücke übrig geblieben sind und deren erzählender Theil wie bei Seb. Bach dem Tenor zufiel, sind gleich dem Evangelio der grossen Passions-Musik als Secco-Recitative gesetzt. Die Chöre der Juden waren offenbar chormässig behandelt. Sie sind leider völlig unbekannt geblieben. Innerhalb der Recitative treten im Uebrigen, wie in den Passionen des Vaters, die einzelnen Stimmen, Christus, der Hohepriester, Pilatus, Petrus, Judas etc. meist im Bass gesetzt, redend und antwortend ein. Für die Reden Christi fehlt jene unvergleichliche Individualisirung, welche die Matthäus-Passion Sebastian Bach's auszeichnet. Das Evangelium war von zahlreichen Chorälen und Arien durchflochten, von denen die Choräle, mit den Nummern und Versen des Hamburger Gesangbuchs bezeichnet, offenbar auf den Gemeinde-Gesang berechnet und daher nur in wenigen Fällen vierstimmig ausgeführt waren. Bezüglich der Beschaffenheit der Arien gilt meist das schon mehrfach Gesagte. Der Chöre allgemeinen Inhalts waren nur wenige und diese meist seinen geistlichen Liedern entnommen, vierstimmig gesetzt und instrumentirt.

Die „Passion nach dem Matthäus von 1777“ beginnt mit dem ausnahmsweise vierstimmig ausgesetzten Choral 118. 1. „O, Lamm Gottes, unschuldig,“





dessen eigenthümliche Harmonisirung eine Arbeit von höherem Werthe erwarten lässt, als weiterhin gegeben wird. Der ihm folgende Anfangschor No. 1. fehlt. Dann heisst es weiter:

„Rec. Jesus (Bass): Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Chor No. 2. (fehlt gleichfalls).

Evangelist (Tenor) Judas: Gegrüsset seist Du, Rabbi! etc.

Herrn Hofmann's Arie:

Evangelist: Da verliessen ihn alle Jünger und flohen.

Choral 129. 6.

Evangelist: Hohepriester (Bass). Was bedürfen wir weiter Zeugniss? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört, Was dünket euch?

Evangelist: Sie antworteten etc. Nach dem Chore der Juden: er ist des Todes schuldig, kommt folgender Choral:

Choral 114. I.

Evangelist: Da speieten sie in sein Angesicht etc.

Nach dem Chore: Weissage uns etc., bleibt der Choral No. 122. 3. weg.

Evangelist: Petrus aber etc.

Evangelist: ... naus und weinte bitterlich.

Hrn. Ebeling's Arioso und Arie No. 5.

Evangelist: Des Morgens aber etc.

Nach den Worten des Evangelisten: erhängte sich selbst, Choral No. 590. 7.

Evangelist: Aber die Hohen Priester etc.

Pilatus (Bass): Wie hart sie Dich verklagen?

Evangelist: und er antwortete etc."

In dem vorstehenden, fast nur die Stichworte des Evangelisten und die Angabe der Choräle nach dem Gesangbuch ergebenden dürftigen Notizen von Bach's Hand ist alles enthalten, was von dieser Passion auf uns gekommen. Erwägt man, dass diese Bearbeitung nach Matthäus die dritte war, welcher sich Bach seit seinem

Amtsantritt in Hamburg unterzogen hatte, und dass das obige Fragment derselben auf vieles Bekannte und bereits Vorhandene hindeutete, so wird man die Vermuthung begründet finden, 1) dass die Recitative mit den Chören der Juden für jeden Evangelisten nur einmal gesetzt und im eintretenden Turnus wieder verwendet wurden, 2) dass diese Vermuthung wohl auch für einen Theil der Arien zutreffe, 3) dass die Choräle zum Theil neu, wiewohl nur äusserlich und willkürlich hinzugefügt, auf die mitwirkende Theilnahme der Kirchen-Gemeinde am Gesange berechnet waren, muthmasslich in der Mehrzahl einstimmig gesungen und nur von der Orgel begleitet worden sind.

Wahrscheinlich hatte die so eben betrachtete Original-Disposition die Bestimmung, die vollständige Partitur zu ersetzen. Denn da die Stimmen, Recitative und Arien im einzelnen vorhanden waren, konnte Bach nach ihr die Ausführnng wohl im Nothfalle dirigiren. Stellt man dieselbe den sorgfältig geschriebenen und bis in die kleinsten Detailbezeichnungen ausgearbeiteten Passions-Partituren Seb. Bach's gegenüber, so ergiebt schon diese rein äusserliche Betrachtung den ungeheuren Unterschied, der zwischen jenen und diesen Arbeiten besteht.

Von der „Passion von 1781" ist folgendes bekannt:

„Choral No. 110. 1.", darauf „No. 1. Anfangs-Chor" (fehlt auch hier, wie bei der vorhergehenden Passion).

Nach den Worten: Dein Wille etc., Choral No. 393. 1.

Nach den Worten: Den greifet etc., kommt folgendes Accomp. Recit. (für Tenor) etc.,

welches den Gehorsam Christi bis zum Tode schildert und ohne wesentliche Bedeutung ist.

Arie (für Bass) Poco andante. C-dur: „Nun sterb' ich Sünder nicht",

welche ohne Accompagnement mit der Bemerkung „die Stimmen liegen in No. 2" in der Partitur steht, so dass muthmasslich die Begleitung ohne partiturmässige Zusammenstellung in die einzelnen Stimmen ausgesetzt war.

„Nach den Worten: Und flohen, kommt folgende Arie.

Die Arie No. 3 mit der Singstimme und übrigen Stimmen liegt in No. 2 ebenfalls. Die Tenorstimme wird in den Discant gesetzt.

Choral No. 129. 9.

Nach den Worten: Der Dich schlug: Choral No. 122. 5.

Nach den Worten: Ich kenne den Menschen nicht, kommt der Cramer'sche Psalm No. 3 mit folgenden Worten:

Keiner wird sich schämen dürfen,
Welcher Dich zum Schilde nimmt.
Wenn ihn auch die Feind' ergrimmt
Tagelang darnieder würfen.
Aber Schande fällt auf den,
Welcher Fromme zu verschmäh'n
Ohne Furcht vor Gott sich waget.

Nach den Worten: Und er hängte sich selbst, folgt der Cramer'sche Psalm No. 4 mit folgenden Worten:

Ich bin gebeugt, ich bin zerschlagen,
Ich schrei voll Seelenangst zu Dir!
Herr, Du vernimmst mein brünstig Klagen,
Und hörst auf das Geschrei von mir.
Mein Herz erbebt, die Kräft' entgehen
Mir völlig, und ich kann kaum sehen,
Denn mein umnebelt Auge bricht,
Und mir verlöscht sein dunkles Licht.

Gleich darauf der Choral No. 422. 8.

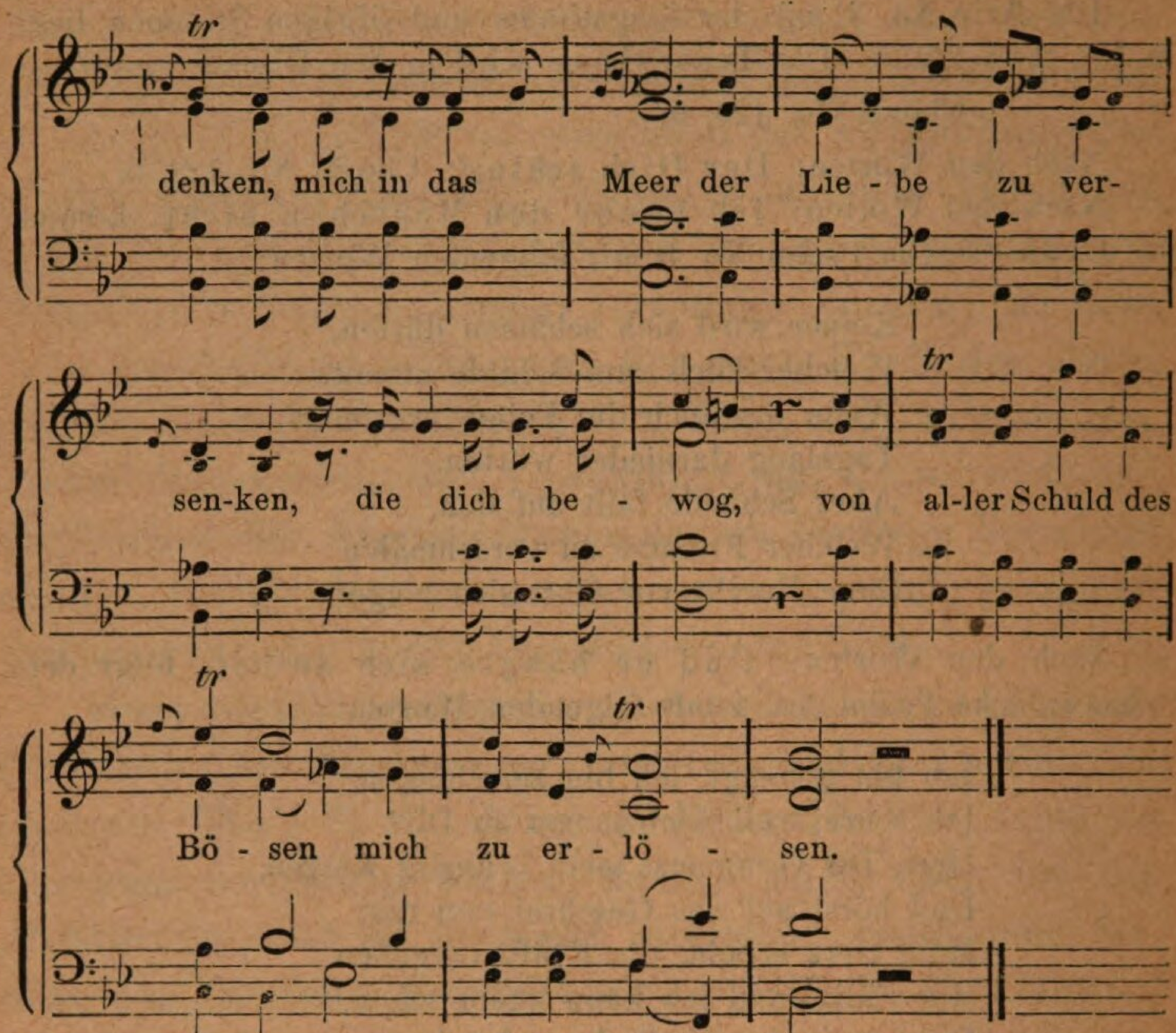
Nach den Worten: Landpfleger sehr verwunderte, kommt folgendes Accompagnement."

Hier folgt ein accompagnirtes Recitativ von 13 Takten, auf das Vorbild und Beispiel Christi hinweisend.

„Gleich hierauf folget der Chor auf der anderen Seite."

Dieser Chor (B-dur Allabr., sehr langsam, vierstimmig mit Quartett-Begleitung) in vier Strophen lautet wie folgt:





Die zweite Strophe:

„Ich will nicht Hass mit gleichem Hass vergelten,
Wenn man mich schilt, nicht rächend wieder schelten,
Du Heilger Du, Herr Haupt der Glieder,
Schaltst auch nicht wieder.“

ist in vollständig gleicher Weise wie die erste gesetzt.

Bei dem wenngleich melodisch sanften, doch einfachen Gange dieses chormässigen Liedes dürften die 4 hintereinander fortgesungenen Strophen doch wohl ermüdend gewirkt haben.

„Nach den Worten: Denn Uebles gethan? kommt der Choral mit der Melodie: Herzliebster Jesu mit folgenden Worten:

Unendlich Glück. Du littest uns zu Gute,
Ich bin versöhnt mit Deinem theuren Blute.
Du hast mein Heil, da Du für mich gestorben,
Am Kreutz erworben.

Nach den Worten: Damit sein Haupt, kommt der Choral No. 129. 4.

Nach den Worten: dass sie ihn kreuzigten, kommt folgende Arie für Hrn. Hoffmann. NB. Die Stimmen liegen in No. 5.“

Diese Arie (poco Adagio ¾ D-dur) ist ziemlich gewöhnlich, der alten Arienform gemäss, ohne Tiefe und Schwung. Alles Andere fehlt.

Was zur Passion von 1777 bemerkt worden, passt auch hier. Nur macht die vorstehende Disposition den Eindruck, als ob nach ihr von einem geübten Notenschreiber eine neue Partitur habe aufgestellt werden sollen.

Aus der Passion von 1783 (Lucas) ist noch weniger bekannt. Die vorhandenen einzelnen Stimmen deuten indess an, dass der Charakter und die Art und Weise der Composition wohl im Wesentlichen dieselbe gewesen sein wird, wie die der vorigen. Was wir davon kennen, ist:

1. „Accomp. für Hrn. Hofmann und Arie für Hrn. Illert — von C. P. E. Bach — nach den Worten: Weinte bitterlich.“

Das Accompagnement ist in der gewöhnlichen Weise der begleiteten Recitative ohne besonders hervortretende Eigenthümlichkeit geschrieben, die Arie:

„Wenn sich Einbildungen thürmen,
Hochmuthswellen brausend stürmen.“

in einer etwas gewöhnlichen declamirenden Melodie mit in $^1/_{16}$ harpeggirender stark bewegter Violin-Begleitung; das Ganze ohne besondere Tiefe.

2. „Chor No. 6 zur Passion von 1783 von C. P. E. Bach — nach den Worten: Am dürren werden? Aus Cramer's Psalmen: Jehovah herrscht, ein König über Alle!“

Lebhaft und glänzend, F-dur $^4/_4$ mit 2 Hörnern, 2 Oboen, dem Streich-Quartett (die Bratsche mit dem Violon und Fagott), welches in $^1/_{16}$ Triolen sich bewegt.

3. Herr, stärke mich. Ein Chor aus Gellerten von C. P. E. Bach, in der Passion von 82 und 83. NB. Der 3. und 9. Vers.“

Es ist dies der bereits zu der Passion von 1781 mitgetheilte Chor. —

Die Passion von 1784 (Johannes) beginnt (muthmasslich nach einem mit No. 1 beziffertem Chorale) mit:

„No. 2. Ein Chor, Nach den Worten: Was ist Wahrheit?“ (Quartett 2 Oboen mit Cant und dem Alt). „Nachdrücklich und etwas langsam,“



Dieser Chor, dessen Text in der Fortsetzung lautet:

„Alle Wahrheit kommt von Dir
Zu den Menschenkindern,
Sie erleuchtet uns, wenn wir
Selbst ihr Licht nicht hindern.“

gehört ursprünglich der ersten Sammlung der Münter'schen Lieder an. Er wurde mit den veränderten Worten zweimal gesungen.

Obschon wohlklingend und voll Melodie, selbst in modernem Sinn, drängt sich doch bei seiner Betrachtung die Frage auf, ob dies der Eingang eines Passions-Oratoriums sein dürfe?

Ausser diesem ersten Chor sind aus demselben Werke noch vorhanden:

a. „Nach den Worten: Er verschied, der Chor: Hallelujah! Auf Golgatha starb als ein Missethäter Jesus. Der Gerechte stirbt für uns Uebertreter.“

welcher ziemlich kurz ist und dessen Melodie, von dem Streich-Quartett und zwei mit den Violinen gehenden Oboen begleitet, unverändert zu drei verschiedenen Textstrophen gesungen wird. Der Chor ist in seinem Charakter dem vorigen ziemlich gleich.

b. Einige Arien in dem Style des vorigen Jahrhunderts, ohne hervortretende Bedeutung,

c. Ein accompagnirtes Recitativ im ariosen Styl, etwas weiter ausgeführt, aber gleichfalls nur von beschränkter Wirkung.

Die Passion von 1785 beginnt mit

„dem Choral No. 87. 1. (welcher einen Ton herunter in G-moll gesetzt wird.“

„Nach dem Choral folgt der Chor (sehr langsam, vierstimmig E-moll 4/4 2 Oboen, Streich-Quartett),“

welcher durch ein sehr ernstes Vorspiel eingeleitet in einen kurzen der 1. Litaney Em. Bach's entnommenen Satz übergeht, dem das dreimal wiederholte

„O Du Lamm Gottes das der Welt Sünde trägt, Verleih uns steten Frieden. Amen!“

folgt.

Hier findet man zum ersten Male ein Stück, das der Würde und dem Ernst des gottesdienstlichen Zweckes entspricht. Freilich ist dasselbe nicht für die vorliegende Passion componirt, sondern einfach einem anderen Werke entnommen.

„Nach den Worten: Den greifet. Arie für Sopran. (E-moll 2/4, Streich-Quartett. Andante) Die Bosheit giebt mit falschen Küssen.“

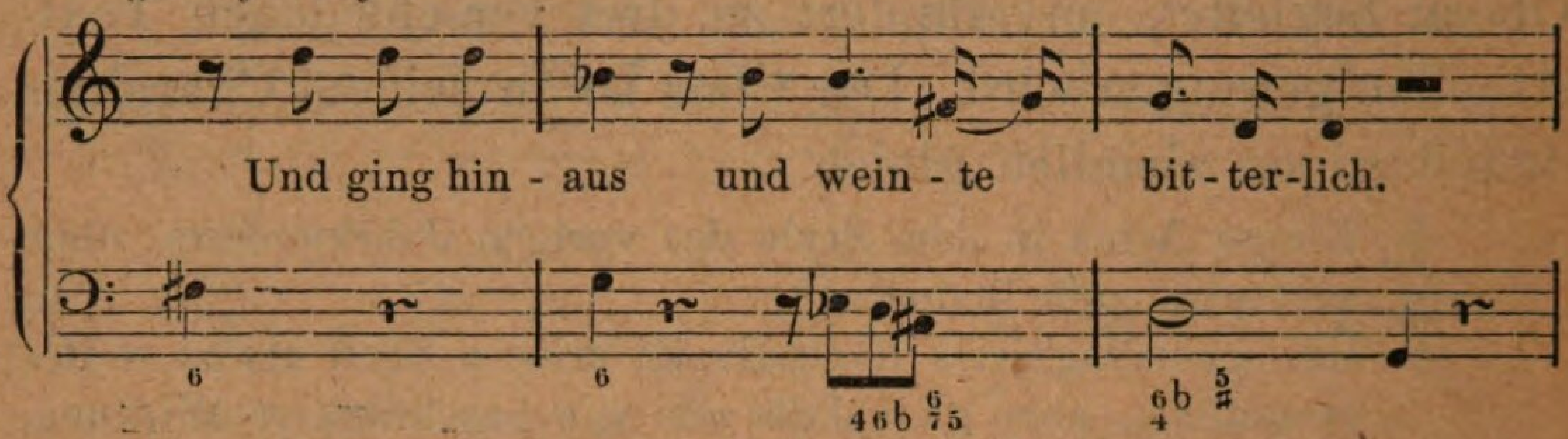
mit einem melodisch weichen Mittelsatz in E-dur.

Das Papier und die Schrift dieses Stückes sind von dem übrigen Originale von 1785, so wie von der später zu erörternden Passion von 1787 sehr verschieden. Auf dem Blatte ist die Bezeichnung 1789 ersichtlich, eines Jahres, dessen Beginn Bach nicht mehr erlebt hatte. Da die Passionsmusik für

dieses Jahr bereits ausgearbeitet war, so könnte wohl dies Stück eigentlich jener letzten Arbeit angehört haben und nur aus Zufall in die Passion von 1785 gekommen sein.

„Nach den Worten: Und flohen," accompagnirtes Recitativ für Bass, dann eine Arie für Bass (C-dur ¾, für Streich-Quartett) in der Weise der Mehrzahl der Bach'schen Arien.

„Evang. Adagio.



„Hierauf folgt Hrn Kirchner's Arie. Adagio. 2 Flöten. Quartett, Im Staub gebückt wein' ich vor dir." Nach den Worten: sehr verwunderte," Arie für den Cant. (Allegro. C-dur 2/4 Quartett.) Erfrecht euch nur, die Unschuld zu verklagen. „Nach den Worten: „ihn kreuzigten," kommt die Arie für Hrn. Hofmann, die in den Stimmen steht."

Nachher zuletzt das erste Chor aus der Litaney noch einmal und der Choral No..... schliesst."

Dieser Schlusschoral ist nicht bezeichnet. Doch liegt der besprochenen Original-Disposition ein einzelnes Blatt bei, auf welchem vierstimmig gesetzt ohne Worte der Choral „Wo Gott der Herr nicht giebt sein Gunst" aufgeschrieben ist, der muthmasslich den Schluss hat bilden sollen.

Auch bei dieser Passion findet sich im Wesentlichen wieder bestätigt, was bei Besprechung der ersten Passionen gesagt worden ist. Inzwischen tritt hier bei dem mindestens in den Arien etwas reicheren Material die weitere Beobachtung hinzu, dass dem instrumentalen Theile des Werks eine fast zu geringe Aufmerksamkeit gewidmet ist. Quartett-Begleitung, hie und da durch Flöten oder Oboen verstärkt, meist in einfachem Begleitungsgange als Unterlage der Singstimmen, das ist Alles, was das Orchester in den Passionsmusiken Emanuel Bach's zu leisten hat. Jener reiche Wechsel der Instrumentirung, welcher Sebastian Bach's Passionsarien charakterisirt, selbst die glänzenderen

Farben, die Emanuel Bach in seinen Oratorien hie und da anzuwenden liebte, alles das versinkt vor diesem eintönigen Einerlei, aus dem selten ein wohlthuender Zug selbständiger Bewegung oder eigenthümlicher Berechnung hervorschaut.

Die mit der zitternden Hand des hohen Alters in dem Jahre vor Bach's Tode geschriebene „Passio secundum Lucae von 1787" hat folgenden Gang:

„Nach dem Anfangschoral: „O Lamm Gottes," mit einem Verse folgt der Chor No. 1. (Largo. D-moll. Allabr.) Die Oboen spielen mit dem Cant und Alt.

Der Text: „Mein Erlöser, Gottes Sohn, der Du für mich bittest" u. s. w. ist kurz, melodisch, weich behandelt, der ganze Satz einschliesslich des Vor- und Nachspiels 38 Takte lang.

„Nach den Worten: „Anfechtung fallet," folgt die Arie No. II. (Discant-Arie No. II.) G-moll 4/4 mit Fagott, ohne Hoboen, nicht zu langsam.

„Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen."

Diese Arie, in der das Fagott merkwürdiger Weise die Singstimme in der Octave begleitet, hat eine cavatinenmässige Form.

„Nach den Worten: Weinete bitterlich. Bass-Arie No. III. (B-dur 3/4 2 Flöten. Quartett) nicht zu langsam.

„Mitten unter deinen Schmerzen"

ist wie die vorige Arie kurz, ohne Mittelsatz, im Ganzen melodisch, doch nicht ohne einen altmodischen Anstrich.

„Accompagnement, langsam und im Tempo.

Thränen bittrer Reue fliessen
Von seinem Angesicht.
Und sie schämt sich zu vergiessen
Der gerührte Jünger nicht.
Er enteilet dem Getümmel,
Flehet brünstig zu dem Himmel,
Dass Gott ihm die Schuld verzeih',
Und im Schwachen mächtig sei."

eine höchst mittelmässige Composition.

„Gleich darauf folgt der Chor: (C-dur 4/4, 2 Flöten, Streich-Quartett.)

Deinem Freunde bin ich ähnlich,
Ach, erbarme meiner dich!
Sieh', ich fleh' zu Dir so sehnlich,
Stärke, leite, bessre mich.

Stets auf Deinem Pfad zu wandeln,
Liebevoll, wie Du, zu handeln,
Bis zum Tode treu zu sein,
Dies sei meine Lust allein."

Dieser Chor ist wie der Eingangschor homophon, melodisch, doch nicht von jener Würde und Feierlichkeit, die einer solchen Musik ihren Charakter verleihen sollte. Wenn man den Schlusssatz betrachtet,



so wird man sich sagen müssen, dass ein so liederartiges Musiciren nicht in den Gottesdienst der Charwoche passen konnte.

„Nach den Worten: Der Kraft Gottes. Arie (für Bass. D-dur $^2/_4$, ohne Hoboen mit Streich-Quartett.)" Lebhaft und nicht ohne einen gewissen Glanz.

„Nach den Worten: Was sie thun. Arie (für Tenor. E-moll $^2/_4$ ohne Hoboen mit Flöten.) Langsam. Die 1. und 2. Flöte gehen mit der 1. und 2. Violine.

„Erstaunend seh' ich diese Huld."

setzt ohne Vorspiel ein, ist von keiner Bedeutung.

„Nach den Worten: im Paradiese sein. Arie (für Bass. C-dur $^3/_8$, Streich-Quartett.)

Wenn sich zu jener Seeligkeit
Empor die Seele schwinget."

ebenfalls nicht von höherem Werthe als die vorige.

„Nach den Worten: Verschied er. Chor-Largo, enthält nur eine Wiederholung des ersten Chors zu den Worten:

„Herr, dein Friede sei mit mir,
Und auf mein Gewissen,
Wenn es zaget, lass von Dir
Trost und Freude fliessen.
Trost ergiesst in jedes Herz
Sich aus jenem Herzen.
Auch den bängsten, herbsten Schmerz
Heilen Deine Schmerzen.“

Das Werk schliesst mit Choral No. 110. V. 5.

Die vorstehende Passion ist diejenige, aus welcher man das Gerippe der anderen am deutlichsten erkennen kann, weil sie in der Disposition vollständig ist. Die Vergleichung zwischen ihr und den vorhergehenden mehr oder weniger bedeutenden Bruchstücken zeigt deutlich, dass alle 21 Passionsmusiken nach demselben Zuschnitt gefertigt, ohne wesentliche innere organische Verschiedenheiten im Charakter einer geistlichen Unterhaltungsmusik von vorwiegend sinnlicher Bedeutung geschrieben waren. Mag, wie in dieser letzten, die Arienform vorherrschen, oder mögen, wie in anderen, die eingestreuten Choräle und die sonst vorkommenden mehrstimmigen Sätze eine hervorstechendere Rolle spielen, allen fehlt die kirchliche Würde und Erhabenheit, jener unbeugsame Ernst, welcher der Feier der Leidenstage des Heilands ziemt. Sonach lässt sich über diese zahlreichen Arbeiten nur sagen, dass ihr Schöpfer vor der Nachwelt grösser dastehen würde, wenn er sie nicht geschrieben hätte.

Eine andere Kirchenmusik, welche gleichfalls dem letzten Decennium des Meisters angehört, ist in dem Gegenstande ihrer Darstellung den Passionsmusiken verwandt, steht ihm aber der geringeren äusseren Ausdehnung ungeachtet weit voran. Es ist dies

c) die Osterquartal-Musik von 1784,

welche in der zu Berlin befindlichen Original-Partitur mit der Unterschrift „den 20. Januar 1784“ versehen ist. Sie besteht, wie die meisten für die Kirchen Hamburgs geschriebenen Musiken, aus 2 Theilen, deren erster mit

No. 1. Chor. (Adagio. D-moll 4/4 2 Oboen. Streich-Quartett) beginnt:

„Anbetung, dem Erbarmer! Preis und Ehre
Dem, der für uns den Tod der Sünder starb,
Der uns durch Blut und Tod ein ewig Glück erwarb.“

Der vierstimmige Satz ist gefühlvoll, etwas weich, doch von festgegliederter Declamation. Die Instrumente dienen im Wesentlichen nur als Begleitungsgrundlage. Die zweite Abtheilung im Allegro

„Hallelujah! Jesus lebet,
Erlöste Menschen, o erhebet
Des Gottversöhners Majestät!“ etc. etc.

ist der vielen Worte ungeachtet kurz, declamatorisch und nicht ohne Energie,



wiewohl in etwas oberflächlicher Schreibweise gesetzt.

Dem gegenüber steht No. 2. Accompagnement („für Bariton, streng nach dem Takt“) als ein Muster edler Lyrik da.

Wir standen weinend, tief in Schmerz verloren,
Um diese Gruft. Sie deckte den,
Der für die Sünder einst in Knechtsgestalt geboren
Von ihnen der Verfolgung Schwäche
Erduldete, der in's Gericht dahingegeben
Für uns den Tod, ein Raub der Leiden, sah.
Wir sah'n ihn sterben! O wie war uns da,
Denn unsrer Schulden Opfer ward sein Leben,

Eine herrliche, an die begleiteten Recitative der Matthäus-Passion Sebastian Bach's erinnernde melodische Declamation zu einer Instrumental-Begleitung voller Innigkeit und tiefen Gefühls.

No. 3. Arie (für Bass. F-moll ¾, Violini con sord.) mit dem Fagott, das in obligatem Gange mit der Gesangsstimme concertirt, und schon durch die instrumentale Wirkung über den gewöhnlichen engen Kreis der Arienform hinaustritt.

No. 4. Accompagnement.

„Doch nun verwandelt sich der schüchterne Gesang
Der Traurigkeit in bunte Jubellieder,
Der dem Vollender singt. Sein Arm
Bezwingt das Grab, und seine Glieder
Deckt nun nicht länger Todes Nacht.
Frohlockt! der für uns starb, erwacht!
Der uns erlöste, lebet wieder."

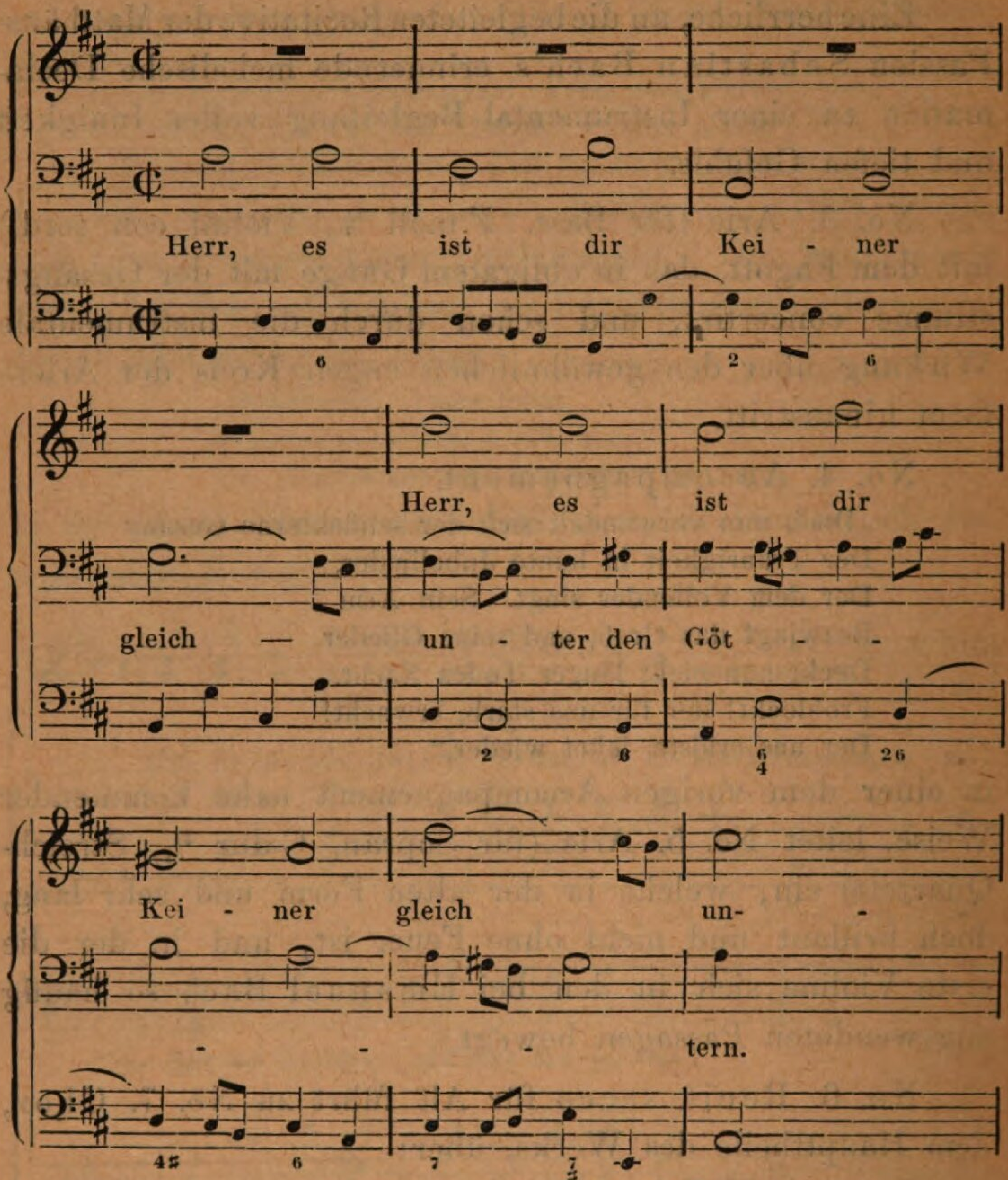
in einer dem vorigen Accompagnement nahe kommender Weise, leitet No. 5. Arie (für Sopran, C-dur 4/4, Streich-Quartett) ein, welche in der alten Form und sehr lang, doch brillant und nicht ohne Feuer ist, und in der die erste Violine sich in den bei Emanuel Bach so häufig angewendeten Passagen bewegt.

No. 6. Recit. secco für Alt führt zu No. 7. Chor, dem Haupttheile des Werks, über:

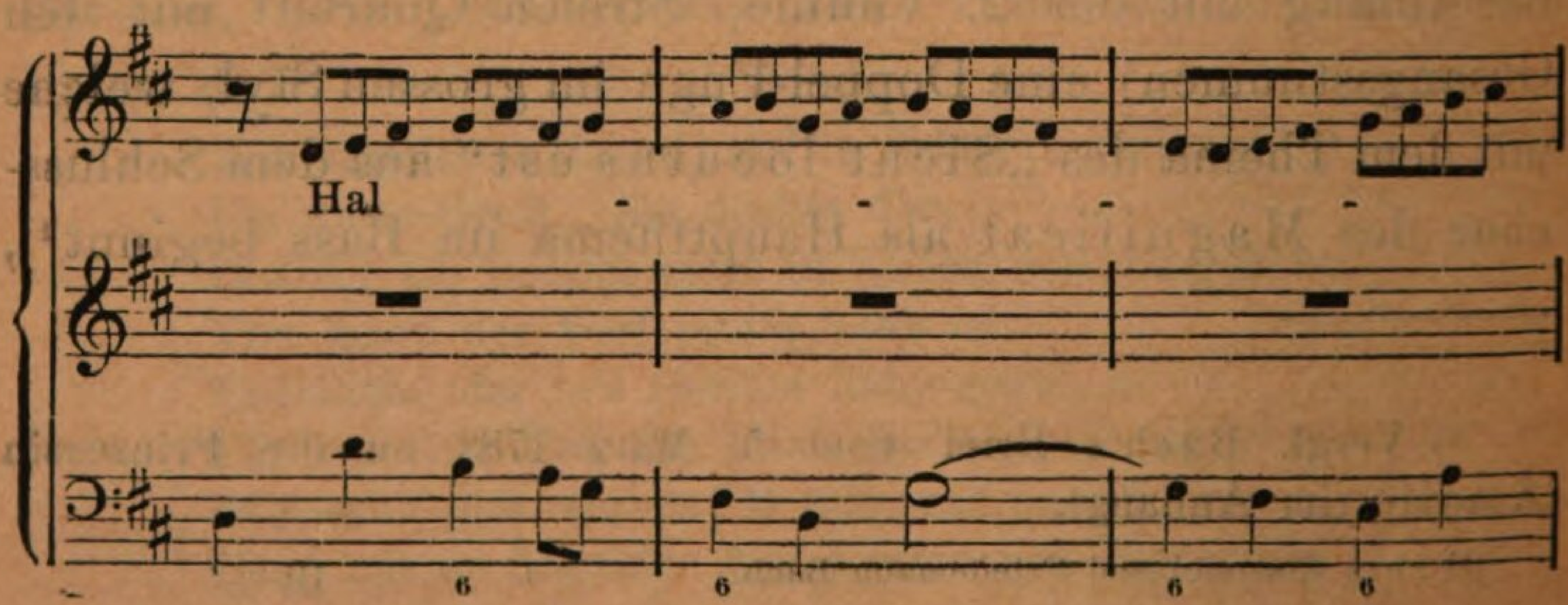
„Herr, es ist Dir Keiner gleich unter den Göttern, und ist Niemand, der thun kann wie Du! Hallelujah! (Ps. 86, 8).

(Allabr. D-dur, Moderato, 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten im Anfang mit dem Tenor in der höheren Octave, 2 Oboen im Anfang mit der 2. Violine, Streich-Quartett mit den Gesangsstimmen) eine Doppel-Fuge im grossen Styl, welche mit dem Thema des „Sicut locutus est" aus dem Schlusschor des Magnificat als Hauptthema im Bass beginnt[1]),

[1]) Vergl. Bach's Brief vom 5. März 1783 an die Prinzessin Amalie (im Anhang).



das in reicher Arbeit und strenger Behandlung ausgeführt ist und dem sich demnächst das zweite Hauptmotiv





in jenem glänzenden und überaus prächtigen Aufbau und in so bewundernswerther Durcharbeitung und Verschlingung der Stimmen anreiht, wie deren bereits bei dem Magnificat Erwähnung geschehen, und vermöge deren diese Fuge wohl ohne Zweifel zu den bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der contrapunktischen Schule gezählt werden darf. Der Schluss, in welchem die Stimmen in dem ersten Hauptthema vereinigt werden,



ist einfach und grossartig. Die Instrumente gehen in abwechselnder Weise meist mit dem Gesange, aber mit sehr glücklicher Berechnung im Einzelnen und mit grosser Wirkung.

Der Choral No. 155, 9 (des Hamb. Ges.-B.), „Dank sei Dir, o Friedensfürst,“ für alle Instrumente sehr sorgsam gesetzt, schliesst den ersten Theil. Die Musik zu dem zweiten Theile ist nicht bekannt. Der Text enthielt 4 Nummmern und mag wohl der von Bach in seinen Kirchen-Arbeiten beliebten Manier gemäss von einem andern Tonsetzer componirt worden sein. Bach's eigenhändige Bezeichnung des Datums, wie sie oben angegeben, bezeugt offenbar, dass er seine Arbeit an dem Werke beendet hatte. Die Wirkung jenes prachtvoll fugirten Chors zu überbieten, möchte ihm selbst schwer geworden sein. Wie sich sein Theilnehmer an dem Werke damit abgefunden habe, das zu erforschen, lag ausser dem Bereiche dieser Erörterungen.

Wirft man von den bisher besprochenen Kirchencompositionen aus einen vergleichenden Rückblick auf die von Bach in seiner Berliner Zeit geschriebenen grossartigen Tonwerke, so findet man ihn nach Verlauf eines 30jährigen Zeitraums und unter Umständen, die ihm in selten glücklicher Weise jede in der Kunst mögliche und berechtigte Freiheit der Bewegung gestatteten, auf der Bahn wieder, welcher die ersten Anfänge schon in dem Magnificat entstammten und die in der Oster-Cantate von 1756 deutlich erkennbar war. Wohl steht die Oster-Cantate von 1784 höher als alle seine Prediger-Einführungs- und Passionsmusiken zusammengenommen. Auch ist er in ihr mindestens theilweise wieder zu der polyphonen Schreibart zurückgekehrt. Aber grade diese Betrachtung und die Vergleichung mit den anderen Musiken zeigt, dass ihm bei seinen Kirchenstücken ein bestimmtes künstlerisches Ziel nicht vor Augen lag.

Dies führt auf die Frage zurück, aus welchem Grunde Emanuel Bach, der grade in derselben Periode seines Lebens durch zahlreiche und vortreffliche Arbeiten gezeigt hatte, dass ihm die Bedingungen einer würdigen kirchlichen Musikübung nicht fremd geworden, den kirchlichen Styl in dem Maasse unbeachtet gelassen haben mochte,

dass man in der grossen Mehrzahl seiner für die Kirche gesetzten Tonwerke kaum eine Andeutung davon findet?

Burney [1]) hat bei Gelegenheit seines Besuchs in Hamburg gewisse Aeusserungen Bach's aufgezeichnet, die über die Art und Weise, wie er das streng contrapunktische Wesen der alten Schule beurtheilte, Auskunft geben sollen. „Er sprach mit wenig Ehrerbietung von Canons, und sagte es sei trocknes, elendes und pedantisches Zeug, das ein jeder machen könne, der seine Zeit damit verderben wolle. Ihm sei es jedesmal ein sicherer Beweis, dass es demjenigen ganz und gar an Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studiren abgebe. Er fragte mich, ob ich in Italien viele grosse Contrapunktisten getroffen habe, und auf meine verneinende Antwort versetzte er: Nun, es würde auch nicht viel sagen, wenn sie auch hätten; denn wenn man den Contrapunkt auch recht gut versteht, so gehören doch noch viel andere wesentliche Dinge dazu, wenn man ein guter Componist werden will. Er sagte, er habe einst an Hasse geschrieben, er wäre der listigste Betrüger von der Welt; denn in einer Partitur von zwanzig vorgezeichneten Stimmen lasse er selten mehr als drei wirkliche arbeiten; und mit diesen wisse er so himmlische Wirkungen hervorzubringen, als man niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte."

Doch ergiebt sich hieraus nur, dass Bach den Missbrauch mit contrapunktischen Schwierigkeiten und Kunststücken, den Contrapunkt und die Canons, welche um ihrer selbst willen gesetzt werden, verworfen hat. Hätte er hierin weiter gehen wollen, so würde er zugleich seine eignen besten Compositionen und alle Grundbedingungen haben verleugnen müssen, auf denen die Bedeutung und Grösse seines Vaters und seine eigne musikalische Bildung beruhte. Selbst talentvolle Musiker neuerer Zeit, nicht bloss diejenigen, die mit geistloser Ueberschätzung

[1]) Musik. Reisen. III. S. 192.

ihres eigenen Schaffungsvermögens Mangel an gründlichem Wissen und schulmässiger Durchbildung verbinden, halten den alten Kirchenstyl für einen überwundenen Standpunkt. Emanuel Bach that dies nicht; aber in den Passionsmusiken hat er ihn verlassen, ohne etwas anderes gleich Berechtigtes an seine Stelle zu setzen. Was hat er damit erreicht, als dass er eine Reihe von mit Recht vergessenen Arbeiten gefertigt hat? Glaubte er vielleicht auf dem den grossen Ideen seines Vaters entgegengesetzten Wege zu gleicher, vielleicht höherer Wirkung zu gelangen? Wollte er der Kirchengemeinde fasslicher, verständlicher sein? Oder mochte er in der Erinnerung tragen, dass man die herrlichen Musiken seines Vaters in den Kirchen zu Leipzig nicht ihrem Werthe nach gewürdigt hatte? In jedem Falle hätte er wissen müssen, dass die rechte Wirkung nur mit den rechten Mitteln erzielt werden könne.

Nicht den polyphonen Styl, weil er polyphon ist, nicht die Form der Fuge, weil sie Fuge ist, nicht den doppelten oder einfachen Contrapunkt, weil er gelehrt ist, möchte man der Kunst gewahrt wissen. Wohl aber hat der alte Kirchenstyl das Empfindungs-Vermögen der Menschen seines eignen Zeitalters an der rechten Stelle getroffen und trifft es auch noch in heutiger Zeit. Darum sollte man ihn nicht aus kindischer Furcht, altväterisch zu erscheinen oder deshalb aufgeben, weil er mühsam zu erlernen und noch mühsamer in der Ausarbeitung ist. Denn lernen und arbeiten muss, wer schaffend nützen will. Wem der echte Genius innewohnt, der wird stets im Stande sein, die Form dem Geist anzupassen, durch den er belebend, erhebend, begeisternd wirken, in dem sich seine Individualität frei und treu kennzeichnen kann. Hat denn überhaupt die Form einen anderen Zweck als den, den Inhalt helfend und klärend zum Verständniss zu bringen? Es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst Mendelssohn's, dass er, nach rein künstlerischer Eingebung handelnd, gezeigt hat, wie der

schöpferische Geist in den Formen nicht zu Grunde geht, sondern sich in ihnen klärt, hebt und veredelt.

Das Beispiel, das in diesem Abschnitt der Biographie eines grossen Meisters gegeben worden, ist ebenso belehrend als überzeugend.

Von Emanuel Bach's übrigen Kirchenstücken, insbesondere von den Musiken für bestimmte Sonn- und Festtage ist verhältnissmässig wenig bekannt. Eine eigne Abtheilung derselben bilden

d) Die Kirchen-Chöre,

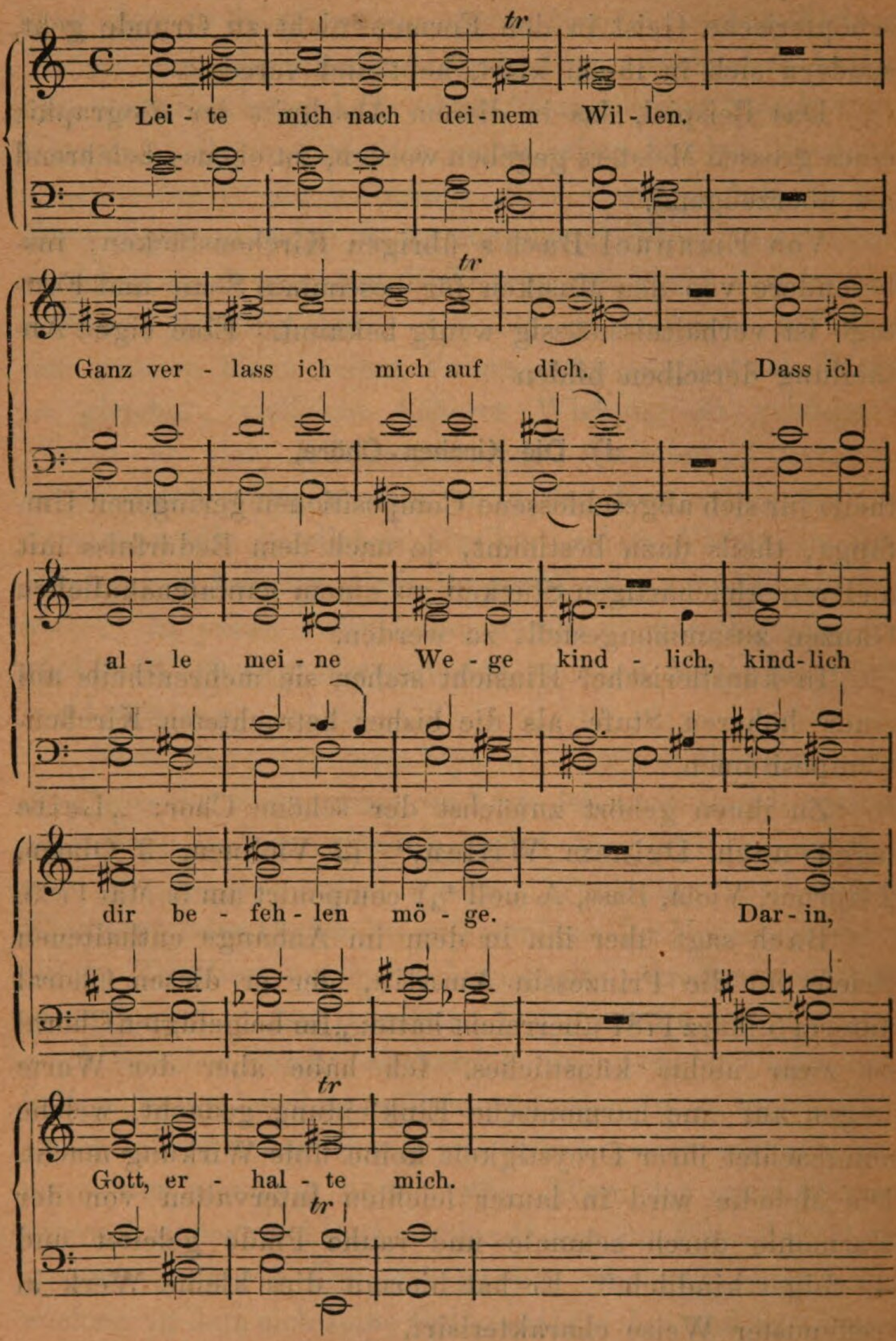
theils für sich abgeschlossene Compositionen geringeren Umfangs, theils dazu bestimmt, je nach dem Bedürfniss mit anderen gleichartigen Stücken zu einem cantatenähnlichen Ganzen zusammengestellt zu werden.

In künstlerischer Hinsicht stehen sie mehrentheils auf einer höheren Stufe als die bisher betrachteten Kirchen-Compositionen.

Zu ihnen gehört zunächst der schöne Chor: „Leite mich nach Deinem Willen," (2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Viola, Bass, A-moll $^4/_4$) componirt am 5. Mai 1785.

Bach sagt über ihn in dem im Anhange enthaltenen Briefe an die Prinzessin Amalie, der er diesen Choral unterm 5. März 1787 überreicht hatte: „Im beigefügten Choral ist zwar nichts künstliches. Ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche ohngeachtet ihrer Dreystigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch schmale und rauhe Pfade geleitet und sie folget kindlich." Er hat hiermit dies kleine Werk in treffendster Weise charakterisirt.

Der erste Vers mit der Ueberschrift „Sehr langsam, die Noten gut ausgehalten" lautet in der vierstimmigen Harmonie nach einer Einleitung von 2 Takten:



Die Blas-Instrumente folgen als Verstärkung den Stimmen, die Violinen und die Bratsche in $^1/_4$ Noten von der Tiefe nach der Höhe springend, stellen gebrochene Begleitungsaccorde dar.

Der Choral selbst, mit seiner vom 18. Takte ab sich erhebenden Steigerung bewegt sich in überraschenden und feinen Modulationen.

Im zweiten Verse

„Ist gleich Deine Bahn oft dunkel,
Doch betret ich sie voll Muth.
Deine Weisheit, Deine Gnade,
Führt sie mich gleich rauhe Pfade,
Dennoch führet sie mich gut.“

schweigen die Blas-Instrumente, die Violinen und Bratschen schlagen auf dem 2. und 4. Viertel der Begleitung nach, während der Choral in seinem grossen harmonischen Fortschreiten mit den in überraschender Folge auftretenden Bässen wie der düstre Gang durch ein von Nacht erfülltes Leben erscheint.

Im 3. Vers übernehmen die Violinen eine anmuthige den Gesang leicht umspielende Begleitungsfigur:



während die Bratsche zuerst mit dem Tenor gehend, vom 5. Takte ab in eine selbständige Bewegung übertritt, die in zum Theil synkopirten Noten eine Gegenbewegung gegen den Choral enthält:

„Unverzagt will ich Dir folgen,
Dessen Weg nicht irren kann.
Freud’ und Leiden, Tod und Leben,
Alles, wie Du mir’s gegeben,
Nehm’ ich dankbar von Dir an.“

Wie der leuchtende Glanz des anbrechenden Morgens, so schreitet die Harmonie in klarer lichtvoller Bewegung einher.

Das Ganze bildet ein harmonisch in sich vollendetes

Kunstwerk von eigenthümlich sanfter und kindlich reiner Stimmung.

In diesem Werke zeigt sich der Gegensatz, in welchem Emanuel Bach zu seinem Vater stand, in edelster Form. Hier der reiche Wechsel der Modulationen, der sich in den drei Versen auf dem Grunde homophoner Fortschreitungen entfaltet, gehoben durch den melodischen Reiz und die instrumentale Begleitung; dort die Vertiefung in den Wortlaut des Gedichts, dargestellt durch die wunderbaren harmonischen Wirkungen, welche die contrapunktische Bewegung zu Stimmungs-Bildern edelster Art erhoben hat.

Emanuel Bach schrieb das kleine Werk in einem Jahre, das für ihn in Bezug auf den Chorgesang besonders schöpferisch war, in dem Jahre der Entstehung des Morgen-Gesangs am Schöpfungstage, einer Gelegenheits-Cantate, des Chors „Amen, Lob, Preis und Stärke,“ des Chors „Meine Lebenszeit verstreicht,“ einer Prediger-Einführungs- und einer Passions-Musik.

Von diesen Chören ist die Composition des „Amen, Lob, Preis und Stärke,“ aus Sturm's geistlichen Liedern (I. No. 4) entnommen, für den Sonntag Quasimodo geniti 1783 zur Aufführung in der St. Catharinen-Kirche bezeichnet.

Der Chor besteht aus zwei Versen von völlig gleicher Composition. In der homophonen Weise der Mehrzahl der Bach'schen Chöre gesetzt, im Uebrigen melodiös, rhythmisch, mit Trompeten, Pauken, Oboen und dem Streich-Quartett begleitet, trägt er den Charakter des ursprünglich Liedermässigen an sich, der für kirchliche Wirkungen nicht passt. Die Violinen begleiten in den bekannten jubelnden Passagen.

Bei einer späteren Aufführung (an einem Michaelisfeste) folgte ihm noch ein Recitativ mit dem Texte: „Dich sehen wir gemartert und zerschlagen,“ dessen Musik nicht mehr vorhanden ist, und dann der im Jahre 1774 componirte Chor: „Wer ist so würdig wie Du.“

Diese Michaelis-Musik war aus Musikstücken ver-

schiedener Art zusammengesetzt und so zu e
gebildet worden.

Konnte bei einer derartigen Behandlung de
Musik der Ernst, die Würde und Hoheit der Re
als deren Schmuck und für deren Anregung sie doch b
stimmt war, gewinnen? War nicht dies Zusammenlesen der Cantaten aus verschiedenen Stücken verschiedener Meister ein Nothbehelf für den mangelnden Ernst im Streben und in der Arbeit? War diese Art der Musik nicht wesentlich und vor Allem dazu angethan, die Kirchen-Gemeinde sinnlich zu unterhalten und so eher geeignet, sie von dem Höchsten, das sie in der Kirche suchte abzuziehen, als sie darauf hinzuleiten? Konnte dabei der innere Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste des Tages erreicht werden?

Der Gellert'sche Chor: „Meine Lebenszeit verstreicht," aus demselben Jahre wie die vorigen herrührend (Adagio Es-dur 3/8 mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Quartett), im einfachen Liederton, doch in der Melodie voll Würde und Anmuth, gehört jedenfalls dem Besten an, was Emanuel Bach in dieser Art geschrieben hat.

Ein andrer der bereits erwähnten Chöre: „Wer ist so würdig etc." (aus dem Jahre 1774) ist den Cramer'schen Psalmen (No. 8.) entnommen. Ihn zeichnet ein glänzender declamatorischer Styl aus. Die im Unisono des Quartetts beginnende, in reicher Pracht durchgeführte Orchesterfigur von der scharf accentuirten Begleitung der übrigen Instrumente durchbrochen, hebt den vierstimmigen Satz. In der liederartig declamatorischen Behandlung, die hier gleichwohl der Würde des Satzes keinen Eintrag thut, befand sich Bach in dem ihm besonders zusagenden Bereich, und so hat er in diesem Chorsatz ein schönes Musikstück geschaffen, das, wenn man einmal die Art an und für sich anerkennen will, jedenfalls seinen besten Arbeiten für die Kirche zuzuzählen ist. Auch diesen Chor findet man in Texten aus jener Zeit, welche für die dortigen Kirchen

en, mit anderen Chören und Recitativen zu-
gt, ein abermaliger Beleg dafür, wie Bach
tücke zur Zusammenstellung solcher cantaten-
Musiken zu verwenden pflegte.

Noch sind zu nennen:

„Trost der Erlösung," V. 1., 8., 14. und 17. aus Gellert's „Gedanke, der uns Leben giebt" 3stimmig mitBass (Sopran, Alt, Bass) abweichend von Bach's sonstiger Compositionsweise in vollkommen polyphonem Styl und von herrlicher Durchführung.

„Der Kampf der Tugend," V. 1., 2., 8. und 11. aus Gellert's „Oft klagt dein Herz, wie schwer es sei" (H-moll $^6/_4$ 4-stimmig, ernsthaft). Der erste Vers homophon, der zweite für Sopran und Bass zweistimmig. V. 8. für Tenor und Bass. V. 11. vierstimmig, durchweg von hoher Schönheit, verdiente wohl, der Vergessenheit entrückt zu werden.

Aus Sturm's Liedern, Th. 2, S. 5. V. 1., 4. und 5. „Dich bet' ich an, Herr Jesu Christ" C-dur mit beziffertem Bass für Sopran und Alt, choralmässig dem vorigen Satze ähnlich, eignet sich dies Stück vorzüglich zu frommem Gesange in der Stille des Hauses.

Bitten. Vier Verse aus Gellert's „Gott, Deine Güte reicht so weit," (C-moll $^3/_4$ mit beziffertem Bass). Der erste Vers vierstimmig, der zweite und dritte Vers im Wechsel von Alt und Sopran gegen Tenor und Bass, die Schlussstrophen dieser Verse gemeinschaftlich. Der vierte Vers vierstimmig, in langen Accorden bis zum leisesten Pianissimo verhallend, wie die vorhergehenden Sätze von vorzüglicher Schönheit.

In einem Kataloge von Musik und Büchern, welche im Jahre 1844 in Leipzig versteigert werden sollten[1]), finden sich von Emanuel Bach als geistliche Cantaten noch angeführt:

1) In der K. Bibliothek zu Berlin.

No. 854: Gottes Grösse in der Natur.
„ 855: Gott Israel, empfange [1]).
„ 857: Jesus Christus, der das Leben.

Es lässt sich aus diesen Angaben natürlich nicht ersehen, ob es sich hier um wirkliche Arbeiten Bach's gehandelt, oder welche sonstige Bewandniss es mit jenen Cantaten gehabt haben mag.

Allen diesen Tonstücken weithin überlegen ist der grosse Doppelchor

e) **Heilig,**

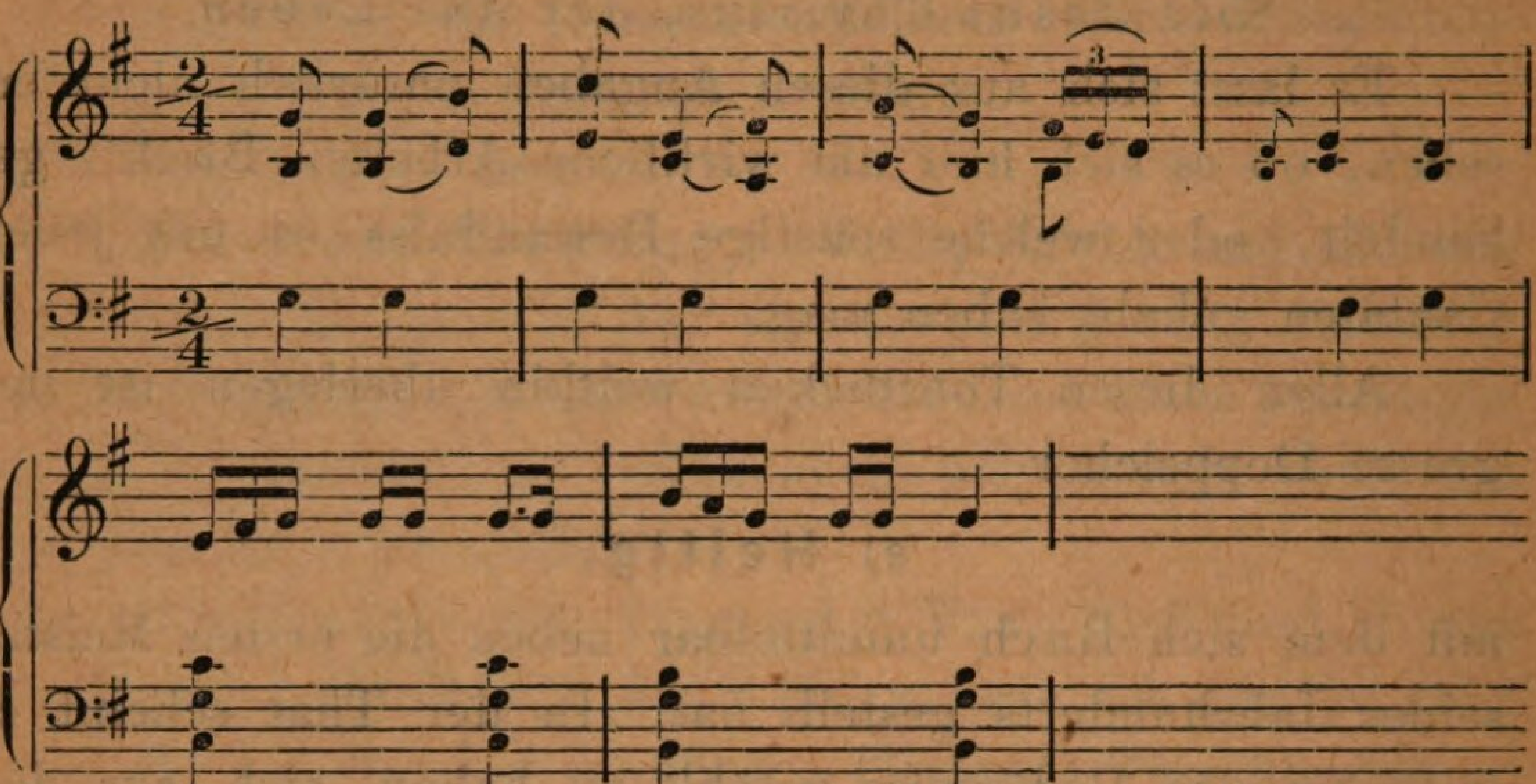
mit dem sich Bach unmittelbar neben die ersten Meister seines Jahrhunderts gestellt hat. In der That scheint er mitunter das Bedürfniss gefühlt zu haben, sich aus den lyrischen Gefühls-Ergüssen, in die er sich so sehr hineingelebt hatte, herauszureissen und sich in der kräftig ernsten Weise seiner Vorfahren etwas zu Gute zu thun. Er warf sich dann mit der vollen Macht seines Genius auf die verwickeltsten contrapunktischen Aufgaben und schuf Werke, mit denen er sich weithin über Alles erhob, was er sonst in diesem Felde zu leisten pflegte.

Das Heilig, 1778 geschrieben und zunächst einer Oster-Musik angehörig, ist schon im Jahre 1779 im Druck erschienen [2]). Dasselbe besteht aus einem grossen von zwei Orchestern begleiteten Doppelchore mit kurzer Einleitung

[1]) Vielleicht den Israeliten in der Wüste entnommen.

[2]) Das der ersten Ausgabe vorgedruckte Verzeichniss weisst 240 Subscribenten nach, darunter aus Berlin 27 (Prinzessin Amalie von Preussen, Kirnberger, Schulz, Sulzer und 8 Musiker und Cantoren), aus Göttingen Forkel, ferner 37 Namen aus Hamburg, 25 aus Kopenhagen, 13 aus Hannover und Holstein, 10 aus Ludwigstadt (wobei 4 von der Herzoglichen Familie), Moscau, Reval, Riga, Stettin, die Ukermark und Schlesien und in Süddeutschland Ulm. In Ungarn hatte der Kardinal Primas Fürst Bathiany unterschrieben, in Wien Baron van Swieten 25, Musikhändler Artaria 12 Exemplare, auf Warschau kamen deren 37, worunter die Namen des Prinzen Biron von Curland, der Fürstin Czartoriska, des Abt Dufresne, der Gräfin Lubienska, der Fürstin Lubomirska, der Gräfin Potocka und der Fürstin Radziwil.

durch ein Sopran-Solo. Ein Allegretto der Streich-Instrumente (G-dur $^2/_4$)



dessen Oberstimmen in gefällige Violin-Passagen übergehen, führt nach 13 Takten zu dem als Ariette bezeichneten Solo:

„Herr, werth dass Schaaren der Engel Dir dienen,
Und dass Dich der Glaube der Völker verehrt,
Ich danke Dir! Sei mir gepriesen unter ihnen.
Ich jauchze Dir!
Und jauchzend lobsingen die Engel und Völker mit mir.“

Diese Textworte drücken den Grundgedanken des Werks aus. Es ist die Anbetung der Engel des Himmels und der Völker der Erde, die sich zum Preise Gottes mit einander vereinigen. Der einleitende Gesang des Engels bewegt sich in sanft melodischer Declamation, während die erste Violine ihn mit lebhaft graziösen Gängen, wie mit den Gewinden eines reich blühenden Kranzes umflicht, bis er auf langer Fermate ruhen bleibt. Nach kurzer Stille beginnt darauf der Gesang der Engel in vierstimmigem Chore das Heilig (Adagio, C-dur $^2/_4$). Wie aus ferner Höhe herniederklingend, nur von dem Quartett der Streich-Instrumente begleitet, schwillt derselbe in wunderbaren Accordfolgen bis zum lauten Jubelruf an, um dann wie in den Wolken verhallend, wieder leise zu verklingen. Ihm

antwortet in feierlicher Pracht der Chor der Völker (dessen Orchester, gegenüber der einfachen Begleitung des Engel-Chors aus 3 Trompeten, der Pauke, 2 Oboen, dem Streich-Quartett, der Orgel und dem Fagott besteht).

Zwischen beiden Chören entwickelt sich ein in den reichsten Gegensätzen sich erschöpfender Wechelgesang, in welchem dort das Ueberirdische, aus den Wolken herniedertönend, hier das natürlich kräftige zum Himmel Emporjubelnde dargestellt ist. Dreimal schallt das Heilig der Engel aus der Höhe herab, und ihm antwortet zweimal, zuerst in vierstimmigen langgehaltenen Accordfolgen, dann unter dem schmetternden Rufe der Trompeten und dem Donner der Pauken in gewaltigem Unisono der Völkerchor. Nach dem dritten Rufe der Engel vereinigen sich beide Chöre in mächtiger Tonmasse zu dem gemeinschaftlichen Jubelruf „Herr Zebaoth!“

Die Fülle, Kraft und Majestät dieses Wechselgesanges und der grossartige Schwung, der den reichen Glanz seiner harmonischen Steigerung erfüllt, stehen auf der höchsten Stufe dessen, was je die geistliche Musik zu schaffen vermocht hat. Zugleich ist der Bau des Ganzen neu und frappant. Der Charakter des in bewundernder Anbetung aufstrebenden Lobgesanges ist mit erhabener Würde festgehalten. In energisch schwungvoller Weise folgt ihm in dem gemeinschaftlichen Chore der Engel und der Völker der fugirte Satz:



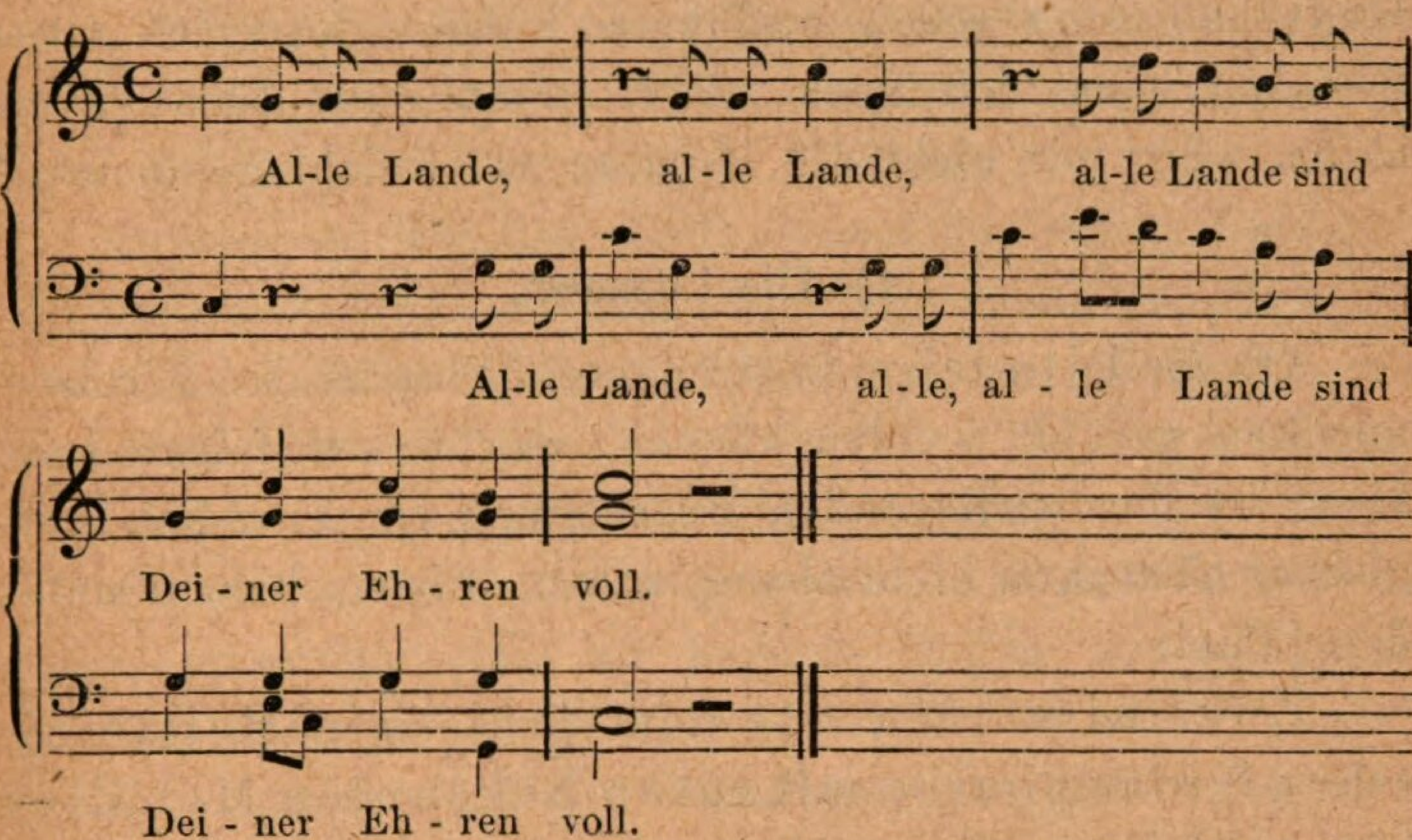


welcher zunächst in einfacher Durchführung die Haupt-Motive vereinigt und von dem *ersten* Orchester aufgenommen wird. Unter seiner Bewegung trennt sich der Engelchor von dem Chore der Völker, um in kräftigem Unisono den Choral: „*Herr Gott, Dich loben wir*“, anzustimmen. Nach der 2. Strophe desselben beginnt das Fugenthema, von den Oboen intonirt, im *zweiten* Orchester und der Chor der Völker antwortet mit der Wiederholung des Chorals in höherer Tonart unter steter Umflechtung der Gesangsstimmen durch die das Doppelthema verbindenden Instrumente. In der verengerten Verbindung und Gegeneinanderwirkung der beiden Haupt-Motive ergreift der Chor der Engel das „*Alle Lande*“:



der Chor der Völker antwortet, von seinem glänzenden Orchester begleitet, in gleicher Weise. Nach reichem Wechsel der Modulationen tritt diesem plötzlich der Chor der Engel mit dem in lang gehaltenen Accordfolgen austönenden *Heilig* gegenüber, während der Chor der Völker in schwungvoller Pracht das Motiv „*Alle Lande*“ fortführt, bis auch der Engelchor in dieses wieder einfällt.

Feurig und voll jubelnden Lebens vereinigen sich den beiden Chören beide Orchester. Ein wahrhaft majestätischer Schluss führt zuletzt Alle in einstimmigen Gängen zusammen.



Eine seltene Kunst des Satzes, eine nur dem Zögling der Bach'schen Schule mögliche Beherrschung aller Mittel des polyphonen Styls zeichnen dies ausserordentliche Werk aus. Keine veränderte Geschmacksrichtung wird im Stande sein, ihm etwas von seinem Werthe zu rauben.

Dasselbe hat in seiner Zeit die ihm gebührende Anerkennung gefunden und häufige Aufführungen erlebt[1]).

1) In welchem Maasse dies der Fall gewesen ist, lässt sich aus einer Bekanntmachung im Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom Jahre 1785 (No. 168. vom 17. October) ersehen, worin es heisst:

„Künftigen Sonntag, als den 23. dieses, wird das Heilig etc. nach der Composition des Herrn Kapellmeister Bach in der grossen Michaelis-Kirche von 2 auf der Orgel und dem Kirchensaal befindlichen Chören Vor- und Nachmittags aufgeführt werden, welches auch in der Sonnabendschen Vesper daselbst schon geschehen wird.

Welcher wahre Musikfreund wird es wohl versäumen, eines der vortrefflichsten und erhabensten Musikstücke, die jemals componirt worden sind, zu hören, wobey sich diesesmal noch eine, von dem Herrn Kapellmeister in Musik gesetzte Arie mit einer obligaten Trom-

Reichardt rief, bei der Ankündigung des Werks[1]) für seine Zeit vielleicht mit vollem Rechte aus: „Könnte ich je das Heilig so meisterhaft ausführen hören, als es gearbeitet ist! Aber das wird's bei unsern Sängern und Geigern und Pfeifern nie! In mehr als in einer grossen Stadt hab' ich's schon aufführen hören. Aber ich muss gestehen, dass ich noch nicht einmal eine Idee davon hätte, wäre mir nicht die Partitur zu Gesicht gekommen!

f) Die Litaneien.

Ob die Litaneien in strengerem Sinn zu den Kirchenmusiken gezählt werden können, möchte zweifelhaft sein. Doch ist der vorliegenden Bearbeitung ein kirchlich-liturgischer Charakter nicht abzusprechen. Sie erschienen unter dem Titel:

Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodien für acht Singstimmen in zwey Chören und dem dazu gehörigen Fundament; in Partitur gesetzt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet.

Dies merkwürdige Werk ist im Jahre 1785 entstanden und im folgenden Jahre von Niels Schiörring in Kopenhagen herausgegeben worden.

Man begegnet in dieser Composition dem 71jährigen Meister auf den Pfaden seines grossen Vaters. Wie dieser einen Theil seiner vorzüglichsten Werke „zum Nutzen und Gebrauch Lehrbegieriger," also für den Unterricht geschrieben hatte, so hat Em. Bach, der Sohn, „hier „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger" eine Fluth von harmonischen Combinationen entfaltet, wie solche

pete befindet, die eine der prächtigsten und feyerlichsten in ihrer Art ist." (Wahrscheinlich die Bass-Arie aus der Prediger-Einführungs-Musik: siehe S. 268. „Schon hör' ich die Posaunen schallen.")

[1]) Kunst-Magazin Bd. I. (1782.) S. 84. 85.

bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum denkbar gewesen ist.

Bach hat dies Werk mit einer Vorrede versehen, welche wesentlich dazu beiträgt, den künstlerischen Standpunkt, auf dem er zu jener Zeit stand, zu erkennen.

„Meinen Freunden übergebe ich hierbey die alte und neue Litaney aus dem Holsteinischen Gesangbuche mit ihrer Melodie und Harmonie in Partitur.

In unseren Kirchen wird, so viel ich weiss, die Litaney bloss von der Gemeinde, ohne Orgel, gesungen; folglich bleibt die Ausführung dieser Litaneyen nur für die Privat-Andacht, und ich habe aus dieser Ursach, der nöthigen Veränderung wegen, besondere Harmonien anbringen dürfen.

Bei der Ausführung werden beyde Chöre Sänger in einem geraumen Sale an beyden Enden von einander getheilt, und zwischen ihnen, in der Mitte des Saals, wird das Fundament, oder der Grundbass, mit der Orgel, oder einem andern durchdringenden Klavierinstrumente nebst einem Contra-Violon ausgeführt.

Bey dem Singen der Litaney in den Kirchen ist mir das geschwinde Singen, oder vielmehr Plappern, besonders bey langen Perioden, in kurzen vorgeschriebenen Noten allezeit anstössig gewesen.

Ein Busslied in gemeiner Noth erfordert durchaus ein langsames Tempo in gut ausgehaltenen Noten; ich bin deswegen bey dieser Arbeit, so viel als möglich, von der Vorschrift abgegangen, und habe statt der kurzen Noten langsame genommen und Ruhezeichen da angebracht, wo sie die Sänger nöthig haben, ohne den Verstand zu zerreissen. Wenn die Declamation zuweilen kurze Noten erforderte, so habe ich sie beibehalten, zumal wenn das Intervall zu oft auf einander folgte. Langsame Noten und immer dieselben, ohne Ruhezeichen, würden alsdann widrig klingen.

Ueberhaupt ist ein sehr langsames Tempo nöthig, theils um das Plappern zu vermeiden, theils um die häufigen

forte, piano u. s. w. nicht zu schnell auf einander folgen zu lassen.

Den Lehrbegierigen zu Gefallen habe ich gewisse Stellen bezeichnet, um meine Rücksicht auf die Worte dadurch anzudeuten. Dem ohngeachtet läugne ich nicht, dass auch Stellen vorkommen, wo eben keine fremde Harmonie nöthig war, welche ich aber der Verschiedenheit wegen nahm, wenn es nicht wieder den Ausdruck war.

In der neuen Litaney, welche wegen der langen Perioden mir weit mehr Arbeit, als die alte, gekostet hat, habe ich zuweilen, aber sehr selten, den vielen H das C mit eingemischt. Dieses letzte Intervall kommt ausserdem ebenfalls in der Melodie vor, und ich habe, durch dieses Einmischen, der Harmonie mehr Veränderung geben können.

Die angedeutete Schwäche und Stärke des Vortrags hat, neben der Verminderung der Stimmen, ihre Beziehung zuweilen auf die Worte, zuweilen auch auf die Harmonie und war bey dem unendlichen Einerley höchst nöthig.

Wenn in der neuen Litaney bey langen Perioden auch das Fundament mit den Singstimmen da schweigt, wo der Verstand noch nicht zu Ende ist, so ruhet das erstere doch alsdann entweder mit einer Dissonanz, oder mit einer Sexte, ausserdem aber nicht.

Bey ein Paar vorkommenden enharmonischen Stellen bin ich mit Fleiss von der rechten Schreibart abgegangen. Ich weis aus Erfahrung, dass man einen reinen und mehr auffallenden Effect erhält, wenn die Intervallen unverrückt liegen bleiben. Sänger können so wohl, als Instrumentisten rein singen und spielen: aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, dass, zumal wenn mehrere zusammen sind, alle auf einem und dem gehörigen kleinen Punkt das Intervall rücken. Ein Ausführer, oder viele machen einen grossen Unterschied hierin. Wenn die Intervalle so rein, wie sie vor der Enharmonie waren, liegen

bleiben, so erwartet das Ohr keine Ausweichung, folglich ist der Effect hernach viel auffallender. Auf dem Clavier lässt sich dies am besten probiren. Die rechte Schreibart der Intervalle sammt ihrer Bezifferung habe ich bey diesen enharmonischen Stellen unter dem Fundament angedeutet.

Ich hoffe, dass man durch diese Arbeit von dem Reichthum und von der Wirkung der Harmonie sattsam überzeugt sein werde, ohngeachtet ich gewiss weiss, bei weitem noch nicht alles erschöpft zu haben. Meine Bässe zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuch sind merklich von diesen Bässen unterschieden. Je mehr man in der Harmonie suchet, desto mehr findet man, nur habe ich diesmal mein Suchen nicht übertrieben, und immer Alles verändern wollen. Ich würde dadurch zu widrig und zuletzt undeutlich geworden sein. Auf Wunden gehören Pflaster.

Wenn ich in der Harmonie mehr durch gesunde und mehr lebhafte Noten statt der langen zusammen anschlagenden hätte anbringen wollen, welch unabsehliches Feld würde sich gezeigt haben.

Unter den Sängern müssen die Bassisten die zuverlässigsten seyn, obgleich die Altisten und Tenoristen auch nicht schlecht seyn dürfen. Die Fortschreitungen der Intervalle sind zwar zuweilen etwas fremd, aber verbotene Fortschreitungen kommen nie vor. Ein langsames Tempo erleichtert ungemein das Treffen dieser Intervalle.

Kürzlich hatte ich in meinem Hause das Vergnügen, im Beiseyn einiger Kenner diese Litaneyen von meinen Sängern recht sehr gut ausgeführt zu sehen.

Endlich wünsche ich, dass meine Arbeit den Liebhabern der Harmonie angenehm und zum Theil nutzbar seyn möge. Dieses sey die beste Belohnung für die Mühe, die ich angewandt habe, einen Gesang, der ein paar hundertmal keine andere, als nur zweierley Modulationen hat, so zu bearbeiten, dass man zufrieden seyn kann, und

nicht befürchten darf, bey der Durchsicht und Ausführung desselben einzuschlafen oder gar einen Ekel zu bekommen.

Hamburg, den 14. März 1785. C. P. E. Bach."

Hiernach ist diese so überaus mühsame Arbeit nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern für die Privat-Andachten gefertigt worden, bei welchen „in Zeiten gemeiner Noth" die Litaneien von denen, die sich dabei zusammen fanden, gesungen wurden.

Die Litanei, aus der katholischen Kirche herrührend und dort in Zeiten der Noth die öffentliche Fürbitte vertretend, war von Luther in deutscher Sprache und in modificirter Form dem Gottesdienste der gereinigten Kirche eingefügt worden und bildete an Buss- und Bettagen lange Zeit hindurch einen Theil der liturgischen Feier. Sie wurde im Wechselgesange des Geistlichen mit der Gemeinde ausgeführt und enthielt eine Reihe von Klagen und Gebete von ermüdender Endlosigkeit.

Ob die Litanei zu Bach's Zeit noch in der Kirche gebräuchlich war, oder nur in den Hausandachten frommer Familien geübt wurde, ist eine Frage, deren Erörterung dem ausgesprochenen Zwecke der Arbeit gegenüber ohne Werth ist. Jedenfalls war die Ausübung dieses Rituals zu einem formellen Acte von herabstimmender Eintönigkeit gesunken. Die besondere Veranlassung zu dieser kunstvollen Arbeit theilt der Herausgeber derselben in einer in hohem Grade Interesse erregenden Vorrede mit:

„Wer den Kennern ein klassisches Werk übergiebt, macht sich der Ehre, der Herausgeber desselben zu sein, durch die stillschweigende Voraussetzung einer guten Aufnahme einigermassen würdig.

Ich kann zu dem, was Bach über den Zweck sowohl, als über den Gebrauch dieser seiner Bearbeitung eines der feierlichsten Gesänge der kirchlichen Anbetung sagt, nichts hinzuzufügen haben. Es wird aber nicht überflüssig sein zu erwähnen, auf welche Veranlassung ein so originales Denkmal der Kunst entstanden und wie es in meine Hände gekommen ist.

Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte, wurde unter anderen auch die Litaney der Länge nach, auf eben die Art, wie hier

geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben, und um einige Mannigfaltigkeit hereinzubringen, im Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals und war nicht der einzige, der es wünschte, dass der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwirkung meines grossen Lehrers, des Herrn K. M. Bach's, unterzogen werde. Und ich hatte mein Augenmerk dabei insbesondere auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bei der bisherigen Eintönigkeit des Gesanges, unter der selbst die ausdauerndste Andacht erliegt, in einem sonderbaren Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen. Es ist auch wirklich in voriger Ostermesse ein Schleswig-Holsteinsches Choralbuch, sogar mit verschieden sein sollenden Originalmelodien von Bach bereichert, erschienen. Dass aber dieses weder im Ganzen, noch durch die unglaublich gemisshandelten Bach'schen Lieder nur auf die entfernteste Aehnlichkeit mit demjenigen Anspruch machen könne, welches das deutsche Publikum aus der vorläufigen Nachricht erwarten musste, die sich im musikalischen Magazin des durch seine Thätigkeit und Einsicht gleich verehrungswürdigen Herrn Professor Kramers, zweiten Jahrgangs befindet, wird Kennern sogleich auf den ersten Anblick eingeleuchtet haben. Von den wahren Bedürfnissen eines Choralbuchs, das mit den Gesängen uns'rer Zeit im Verhältniss stehe, scheint der Herausgeber kaum einigen Begriff, von denen der alten Litaney kaum nur eine Ahndung gehabt zu haben; und mit wie gerechter Schärfe könnte ich nicht seine ungewöhnliche Unwissenheit in der Prosodie und Declamation rügen, wenn ich dazu geneigt wäre.

Ich war unterdessen so glücklich gewesen den Herrn K. M. Bach nicht allein zu einer wiederholten Durchsicht der sämmtlichen Choräle bereitwillig zu finden, die er mir mit einem Schatze belehrender Anmerkungen übersandte, sondern auch durch diese Arbeit selbst zu dem Gedanken Anlass gegeben zu haben, dass die Litaney einer neuen Umarbeitung in einen vierstimmigen Gesang, ohne wesentliche Abänderung ihrer liturgischen Beschaffenheit fähig sey, und von dieser also bearbeiteten zweifachen Litaney eine Abschrift mit der hinzugefügten Erlaubniss zu erhalten, dass ich sie durch den Druck bekannt machen dürfe.

Was ich für die Sammlung des Ganzen durch jene Ausgabe eines Holsteinischen Choralbuchs zu thun verhindert worden, thue ich nun wenigstens mit einem einzelnen, aber einem der wichtigsten Bestandtheile: Ich überliefere den Bach'schen Doppelchor denen, die ihn zu nutzen verstehen; und ich würde auch das schon früher gethan haben, wenn ich nicht genöthigt gewesen wäre, Druck und Correctur selbst zu besorgen, welches sich bey der Ueberhäufung der hiesigen Noten-Pressen bis hiezu verzögert hat.

Um es zu einem bequemen Handbuch beym Studium der Harmonien sowohl, als bey Singe-Uebungen zu machen, habe ich gegen-

wärtiges Format gewählt. Der Druck ist daher ein wenig enge, die f. und p., die in allen Stimmen zugleich eintreten, habe ich, um Raum zu ersparen, nur zweymal bezeichnet. Aus eben dem Grunde gilt der Text der Oberstimme auch für alle übrigen, ausser wo es nöthig war ihn besonders hinzuzusetzen. Zur Erleichterung derer, die über diess Werk etwas lesen oder schreiben wollen, sind die Takte über den Tenor von 4 zu 4 abgetheilt, und was der Verfasser durch ein NB. unter dem Fundament hat auszeichnen wollen, wünsche ich auch meinerseits der Aufmerksamkeit guter Beurtheiler, sowie die gemeinnützige Anwendung des Werks überhaupt, den Beförderern der erhabensten musikalischen Kunst, empfehlen zu können,

Kopenhagen, den 20. März 1786. N. Schiörring.

Dieses interessante Schriftstück ergiebt, dass E. Bach die sämmtlichen Choräle des Holsteinischen Gesangbuchs einer Durchsicht unterzogen und mit einem „Schatz belehrender Anmerkungen“ versehen hatte, die leider der Nachwelt nicht überwiesen worden sind[1]). Man erfährt ferner, dass das 1785 erschienene Schleswig-Holsteinische Choralbuch zahlreiche Choräle von Bach's Composition enthalten habe. Die in diesem Choralbuche befindliche alte Litanei ist ihrem ganzen Umfange nach ohne bezifferten Bass abgedruckt, die von Schiörring ausgesprochene entgegengesetzte Annahme also irrig.

Die Vorrede Bach's lässt vor Allem einen Einblick in

1) Dies wird in einem im 2. Jahrgang des Magazin für Musik (Hamburg 1784. S. 121) abgedruckten Briefe des Kammermusikus Schiörring bestätigt, wo er sagt: „Das deutsche Choralbuch (nach dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche Ihres Herrn Vaters) dachte ich in diesem Sommer drucken zu lassen.

Die alten Melodien habe ich mit grösstem Fleisse nach den Gesang- und Choralbüchern von 1529 an verglichen. Die anderen, z. B. die Halleschen und Quantz'ischen Melodien zu Gellerts Gesängen sind hin und wieder von dem Herrn Capellmeister C. P. E. Bach verändert worden, so wie auch alle darin vorkommenden anderen Melodien von seiner Composition sind. Mein eigner Fleiss würde mich nicht bewegen, das Buch bekannt zu machen. Allein Bachs vortreffliche Harmonien dazu, die ich über Alles schätze, haben mich bestimmt, es zu wagen.“

Wie sehr ist es zu bedauern, dass diese Absicht nicht hat zur Ausführung kommen können.

die praktische Weisheit des alten Musikers thun, der bei dem schwierigen und wegen der Länge und Eintönigkeit des Textes, des Silbenmaasses und der Melodie, die Ermüdung des Zuhörers keineswegs ausschliessenden Werke die sichere Ausführbarkeit in erste Linie stellte und sich wohl gehütet hat, die harmonische Wirkung derselben durch „übertriebenes Suchen“ in Frage zu stellen. Der Zweck, den er im Auge hatte, schloss die Polyphonie aus. Im homophonen Styl, der in dieser merkwürdigen Composition vorherrscht, ist bezüglich des harmonischen Reichthums das fast unglaubliche geleistet worden.

Die Original-Partitur ist mit der von hohem Alter zitternden Hand, aber sehr sauber geschrieben.

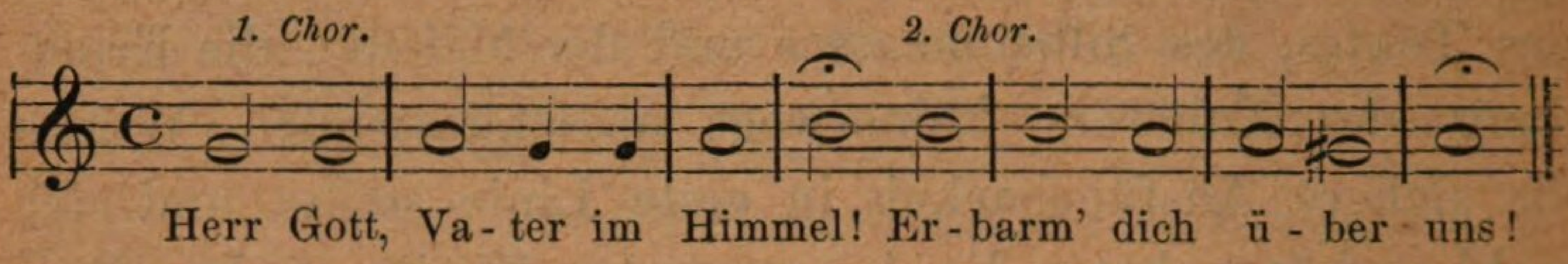
Der umfangreiche Inhalt der ersten (alten) Litanei enthält nicht weniger als 58 Sätze und Gegenchöre, die zweite Litanei 42 Chöre und Antworten, welche mitunter bis zu 37 Takten langsamen Zeitmaasses ausgedehnt sind.

Man findet in beiden Litaneien Ausdrucks-Bezeichnungen angegeben. Wenn man deren geringes Maass den in den Richard Wagner'schen Opern so beliebten Bezeichnungen (man betrachte bloss den ersten Act des Lohengrin[1]) gegenüberstellt, so muss man sich sagen, dass hier, wie in der klassischen Musik überhaupt, die eigentlichen Ausdrucks-Bezeichnungen in den Inhalt, nicht aber in äusserlichen Vorschriften gelegt sind.

Die Motive der Musik sind sehr einfach. Sie verändern sich nur selten in dem durch die Declamation herbeigeführten abweichenden Rythmus.

[1]) „Mit Feierlichkeit, sehr feierlich, sehr wichtig, mit sehr feierlichen Schritten, mit feierlichem Grauen, sehr gerührt, lebhaft (5 mal kurz hintereinander), sehr lebhaft, mit feierlichem Entschluss, in feierlicher Stimmung, langsam, sehr langsam, sehr ernst, noch bestimmter, mit grosser Feierlichkeit und feierlichster Andacht, in grosser feierlicher Aufregung“ etc. etc.

Der erste Satz der alten Litanei

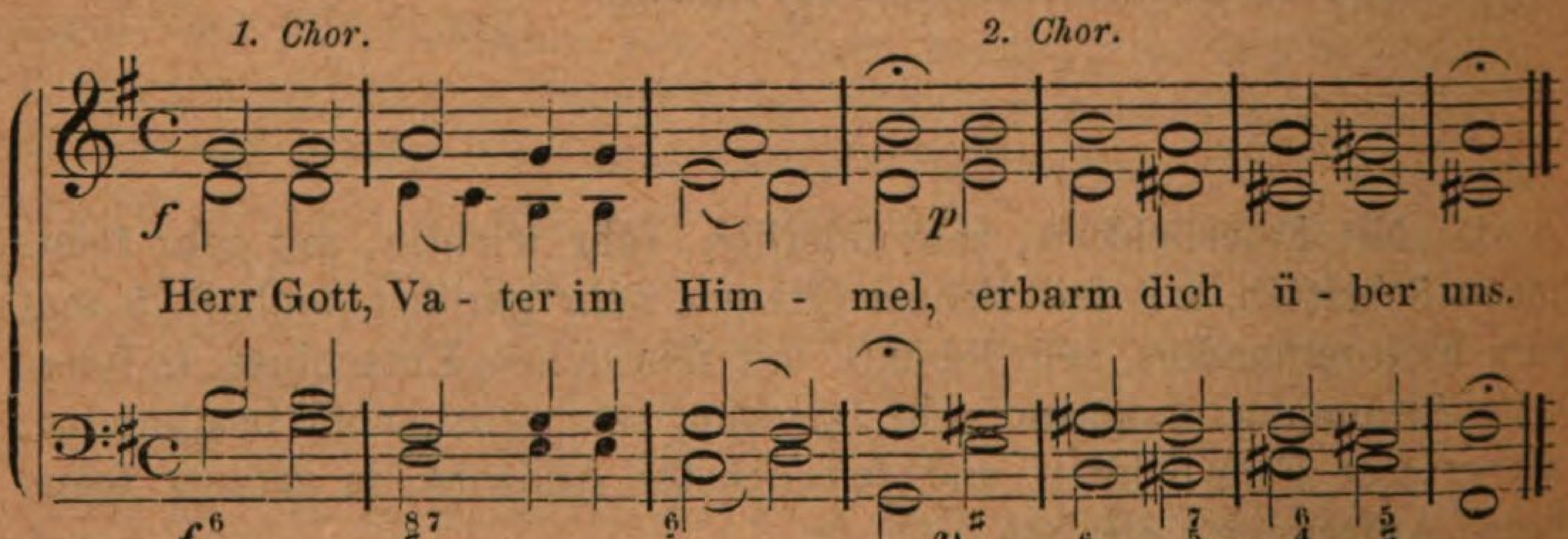


folgt 22 Mal auf einander, der zweite Satz



gar 24 Mal.

Es wird nicht erwartet werden, dass der ungeheure in diesem Werke niedergelegte Schatz an harmonischen Combinationen, die in keinem Zuge dem Charakter feierlichen und tiefen Ernstes untreu werden, hier analysirt werden könne. Der wesentliche Zweck der Arbeit war, dem Studium eine Quelle zu eröffnen. Wer aus dieser schöpfen will, muss selbst zu ihr herantreten. Doch möge eine kurze Reihe von Beispielen in 4 Varianten des ersten Satzes eine ganz allgemeine Idee von ihrer Haltung geben.





1) Reichardt (Kunst-Magazin von 1791. S. 30) fügt der Anzeige von dem Erscheinen der Litaneien hinzu: „Hie und da erlaubt sich der Hr. E. B. auch seinen reichsten Witz mit Worten zu spielen und durch sonderbare, oft anscheinend falsche Fortschreitungen: Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, letzte Noth und dergleichen statt des: „Behüt' uns“ auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Als solches be-

Der unerschöpfliche Reichthum an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand derselben lassen den alten Meister nahe den Marksteinen seines Lebens in einem ehrwürdigen Lichte erblicken, das einen verklärenden Schein auf den letzten Rest seiner Jahre wirft.

Unsrer Zeit ist es nicht gegeben, von dieser kunstvollen Composition praktischen Gebrauch zu machen. Möchten dafür diejenigen, die sich der Kunst widmen wollen, um so mehr aus derselben zu lernen suchen, da aus ihr so sehr viel zu lernen ist. Dies würde nicht allein „die beste Belohnung für die Mühe sein, die der Verfasser sich bei der Ausarbeitung gegeben," es würde auch dieses eine Resultat schon den Versuch rechtfertigen, das Andenken Emanuel Bach's und seiner Werke der lebenden Generation in das Gedächtniss zurückzurufen.

g) Die Choral-Melodien.

Bach hatte, wie die Vorrede zu den Litaneien sehr bestimmt nachweisst, dem Chorale ein lebhaftes Interesse zugewendet. Er, der für die Privat-Andacht, für die Erbauung frommer Gemüther durch die Meisterleistung seiner drei geistlichen Liedersammlungen so viel gethan, hatte auch dem Kirchenliede, in dessen Uebung er gross geworden war, seine Thätigkeit nicht abgewendet. Für das Schleswig-Holsteinische Choralbuch von 1785 hatte er zahlreiche Choräle gesetzt, und zwar so, „dass die dort abgedruckten Melodien einestheils ganz neue, grösstentheils aber alte waren, wovon einige des Sylbenmaasses wegen

trachtet ist der empfindungsreiche Witz des Componisten auch hierin bewundernswerth, und ich möchte nicht, dass Hr. E. B. diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen, als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiss niemand aufrichtiger dankbar für dies Werk als ich."

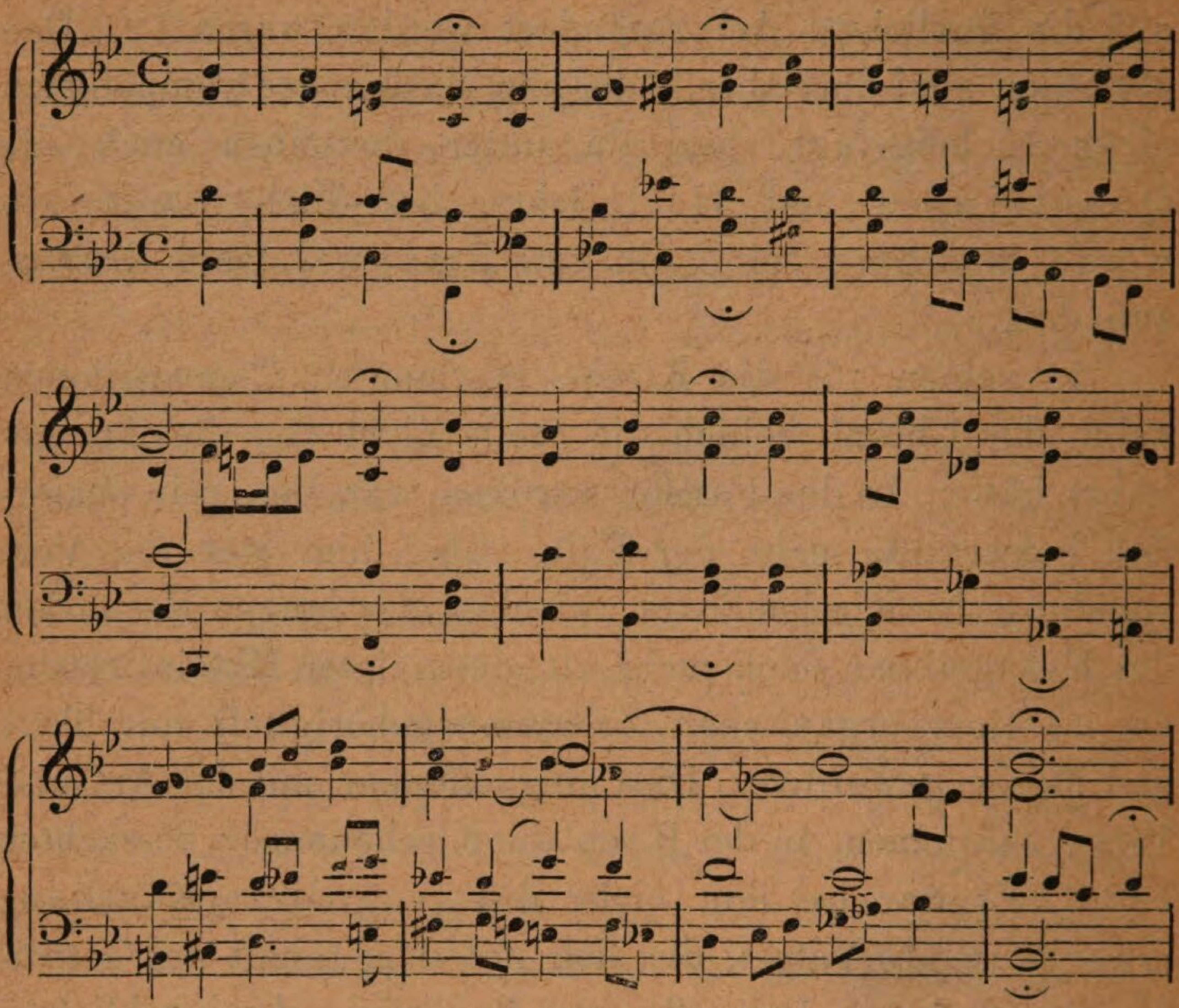
auf die fasslichste Art verändert worden waren[1]." Den Melodien sind dort aber leider die Namen der Componisten nirgends beigefügt, und da unter denselben auch die Quantzischen und Halle'schen befindlich waren, so würde es schwer sein, die von Emanuel Bach herauszufinden.

In seinen für die Kirche bestimmten Compositionen nahm der Choral freilich die Stelle nicht ein, die ihm gebührt hätte. In den Passionsmusiken war dies, rein äusserlich betrachtet, mehr der Fall. Aber hier war die Verwendung des Kirchenliedes zwischen der langen Recitation des Evangeliums doch mehr zu einem losen Hineinstreuen, als zu einer organischen Zusammengehörigkeit mit Text und Musik geworden. Dies hing offenbar mit der Art und Weise zusammen, in der Bach die Kirchenmusik betrachtet hatte. Es war bei ihm nicht die „regulirte Kirchenmusik" seines Vaters, die sich mit dem Inhalt des Gottesdienstes und mit dem religiösen Bedürfniss der kirchlichen Gemeinschaft in Einklang zu versetzen suchte. Es war für ihn vielmehr offenbar ein äusserliches Gegebenes, eine Forderung des religiösen Anstands, dass Kirchenmusik gemacht werden müsse. Darnach wurde sie behandelt.

Anders war es mit dem Choral. Ihn hielt er in Ehren, für ihn sorgte und wirkte er. Die Harmonien, welche er zu dem von Schiörring beabsichtigten Choralbuch gefertigt hatte, der „Schatz von belehrenden Bemerkungen," welche er mit der Bearbeitung der Choräle an diesen hat gelangen lassen, sind uns leider nicht aufbewahrt worden. Was damit verloren gegangen, das lässt sich am Besten aus einzelnen Ueberresten ersehen. Man betrachte den folgenden Choral: „Ach Gott und Herr[2]),"

1) Vollständige Sammlung der Melodieen zu den Gesängen des neuen allgemeinen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs. Leipzig. 1785.

2) In der K. Bibliothek zu Berlin.



der in seiner eigenthümlichen Haltung ein Zurückgreifen auf die Behandlungsweise des Vaters zeigt, dessen vierstimmige Choräle er ja grade in den letzten Jahren seines Lebens noch einmal überarbeitet hatte.

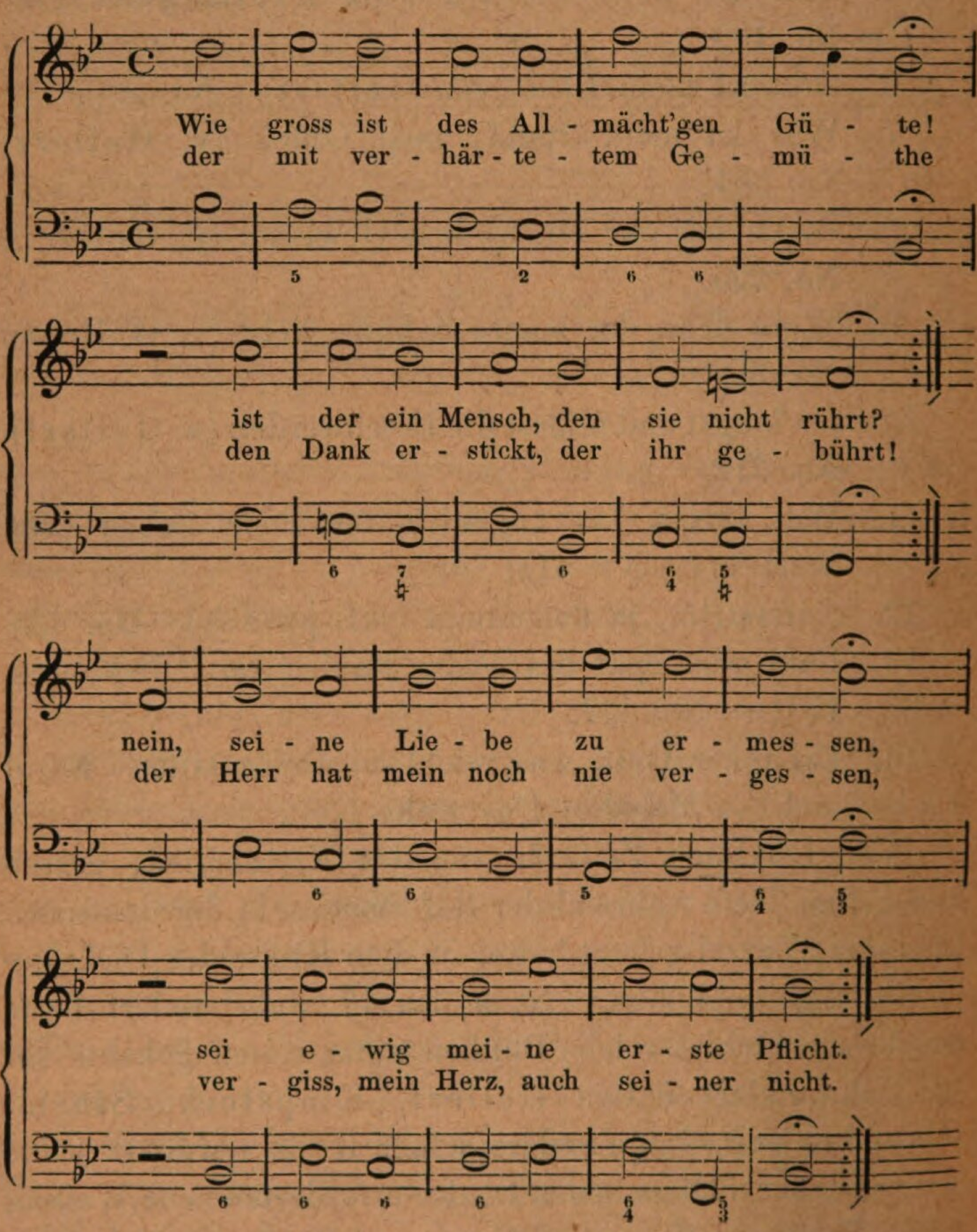
Einen ganz anderen Charakter freilich haben seine „Neuen Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs" (1787), 14 Choräle enthaltend, von denen indess einer auf eine schon vorhandene Melodie gesetzt ist." Eine Anmerkung Bach's vom 30. Juli 1787 sagt: „Damit die Gemeinden die andern Melodieen leicht und bald mitsingen lernen, werden die Herren Organisten wohlthun, wenn sie im Anfang diese aus leichten Intervallen gesetzten Melodieen mit der vorgeschriebenen und untergelegten leichten Harmonie stark und ungekünstelt mitspielen." Es hatten hienach diese Choräle in den Kirchen Hamburg's bereits Eingang gefunden, konnten also nicht wohl den allerletzten Lebensjahren Bach's entsprungen sein. Ihrer sind folgende:

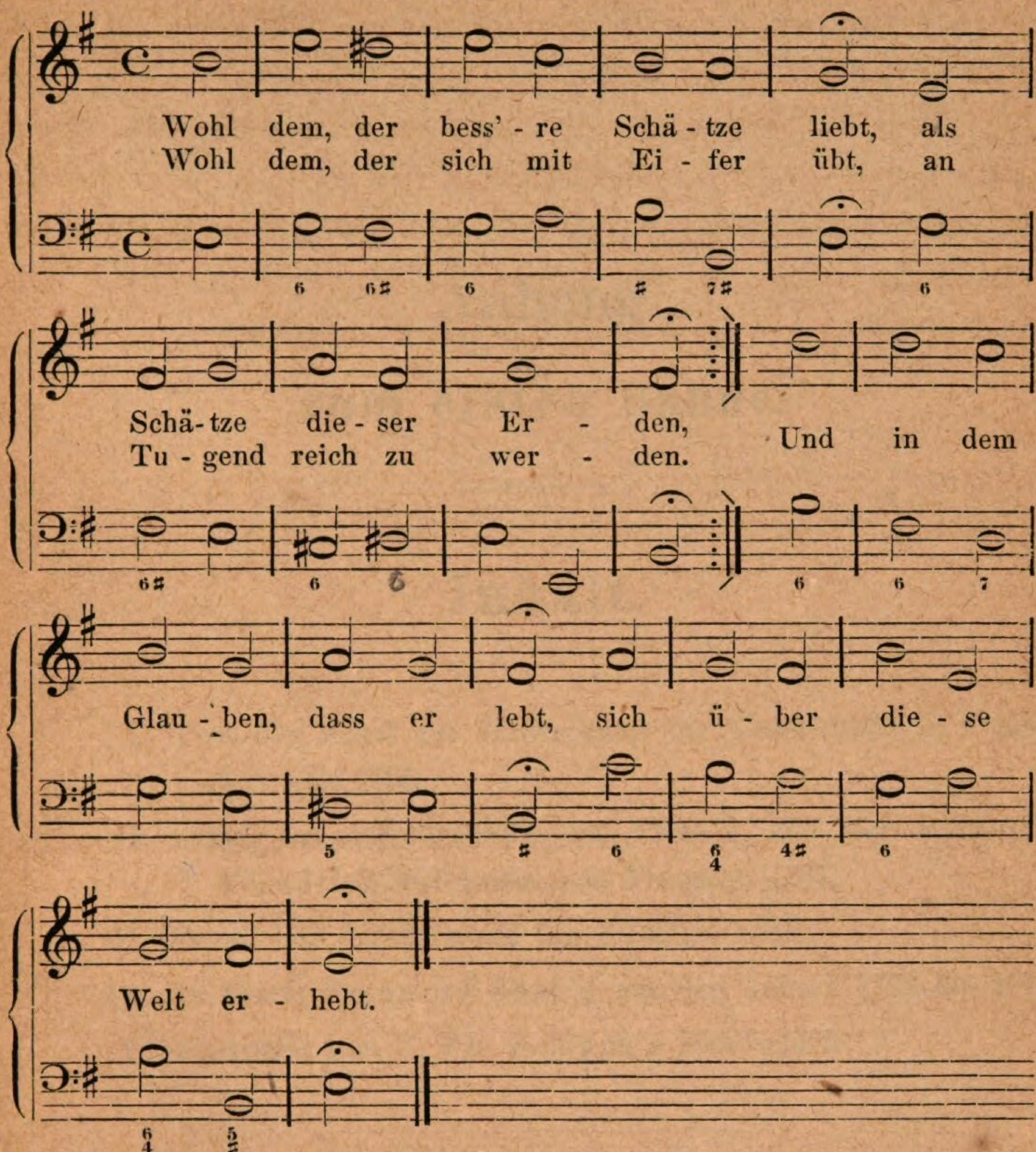
1. Wie gross ist des Allmächt'gen Güte (von Gellert). No. 23 des Hamburger Ges.-Buchs.
2. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (v. Gellert) No 37.
3. Gedanke, der uns Leben giebt (von Gellert) No. 66.
4. Jauchzt, ihr Erlösten des Herrn (von Gellert) No. 120.
5. Wer ist wohl wie Du (von Freilinghausen). No. 189.
6. Gott ist mein Lied (von Gellert). No. 290.
7. Was ist mein Stand, mein Glück (v. Gellert) No. 264.
8. Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen (v. Gellert). No. 296.
9. Wohl dem, der bessre Schätze liebt (v. Gellert). No. 308.
10. Du klagst und fühlest die Beschwerden (v. Gellert). No. 312.
11. Was sorgst Du ängstlich für Dein Leben (von Gellert). No. 411.
12. Auferstehn, ja auferstehn (Klopstock). No. 435.
13. Bald oder spät des Todes Raub (von Funk, geb. 1751). No. 437.
14. Erhabner Gott, was reicht an Deine Güte. No. 4 und 9. Melodie: Das walte Gott.

Von Luther's Zeit ab war das Kirchenlied, dessen grossartige Tiefe während der Reformation in der deutschen Literatur Wurzel gefasst hatte, in dem Kreise der Dichtung in Geltung geblieben. Noch das 17. Jahrhundert hatte auf diesem Gebiet reiche Blüthen aufzuweisen gehabt. Im 18. Jahrhundert hatten Gellert, Klopstock, Sturm, Claudius und einige andere seinen Kreis erweitert, seine Art verschönt. Diese neuen Lieder erforderten neue Weisen. Einen Theil von ihnen hat Emanuel Bach mit Melodieen versehen und diese in den Gemeindegesang der Ham-

burger Kirchen eingeführt, von wo sie theilweise in andre Kreise übergetreten sind.

Diese Melodieen, obschon nicht von dem tiefen Ernst und der erhabenen Charakteristik der alten Kirchenchoräle aus der Reformationszeit, sind doch edel, würdig, fasslich, schön declamirt, in der Harmonie vortrefflich. Zwei derselben (No. 1. und No. 9.) mögen hier folgen.





Jene Eigenschaften waren es, die den Chorälen Emanuel Bach's vor denen seines Vaters den Vorrang gesichert haben. Bekanntlich hatte auch dieser eine nicht geringe Anzahl neuer Choralmelodieen gefertigt, welche aber weder im Publikum noch in den Kirchen sich erhalten konnten. Freilich hatten ihm jene neuen geistlichen Lieder nicht zu Gebote gestanden, in deren Dichtung die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts so fruchtbar gewesen ist.

Anhang
zum ersten Bande.

Inhalt.

I. Text der Musik zur Einweihung der Unterkirche in Frankfurt a/O. 1736.

II. Desgl. bei Anwesenheit des Prinzen und der Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen 1737.

III. Desgl. bei Anwesenheit des Königs 1737.

IV. 16 Briefe Emanuel Bach's aus den Jahren 1772 bis 1775.

V. Facsimile von C. Ph. E. Bach's Handschrift.

Oratorium,

Welches
Am Sontage des ersten Advents 1736.
Bey der
Solennen

Einweyhung

Der Frankfurthischen

Unter-Kirche,

Abgesungen wurde.

Frankfurth an der Oder,
Gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

Vor Mittage.

TUTTI

Ich freue mich des, das mir geredet ist, dass wir werden ins Hauss des HErren gehen. Ps. 122.

VErgnügtes Israel!
Auf! preise deinen Gott,
Den dreymahl heilgen Zebaoth,
Der dir den Tempel, den er liebet,
Heut wieder giebet.
Tritt vor den Danck-Altar,
Entzünde deiner Andacht Kertzen,
Und bringe ihm die eignen Hertzen,
Statt Weyrauch, Schaaf und Rinder dar.

ARIA

Blut und Rauch vergnügt dich nicht:
Reine Hertzen, Höchstes Wesen,
Hast du dir zum Lob erlesen.
Brennen diese wie ein Licht:
So erfüllen wir die Pflicht.
Blut und Rauch vergnügt dich nicht.

Wie glücklich ist dein Volck!
Es kan in seinen Tempel gehen,
Wo deine Ehre wohnt.
Dein Zorn, den wir so offt verdienet,
Hat uns bisher geschont.
Wir dürffen nicht in Winckeln flehen;
Weil Fried im Lande grünet.
HErr! was dein Flügel deckt,
Das hat noch nie ein Feind geschreckt.
Du rettest uns, o Gott;
So bald wir unsre Noth
Dir, dem Allwissenden bezeigen,
Und ehrfurchtsvoll die Knie beugen.

Gelobet sey der HErr, der seinem Volcke Israel Ruhe gegeben hat, wie er geredet hat.
1. B. der Könige c. 8. v. 16.

Nach Mittage.

Wie Lieblich sind deine Wohnungen, HErr Zebaoth.
Ps. 84.

ARIA

Verdamme, Zion, Leid und Nacht,
Lass Lust und Freude sich verneuen!
Den Tag hat dir der HErr gemacht;
Drum lasst uns freuen,
Drum lasst uns fröhlich drinnen seyn;
Dem Heyland Hertz und Tempel weyhn,
Und seiner Ankunfft Palmen streun!

Du sehntest dich
Recht ängstiglich,
Wie Vögel nach dem eignen Neste,
Nach diesem Feste:
Da hast du, Zion, nun dein Hauss!
Hier schütte GOtt dein Hertze aus,
Hier danck, hier lobe ihn,
Hier kanst du deine Wohlfahrt bauen,
Und stets dein Glücke steiff und grün,
Wie eine Ceder schauen.

GOtt ist den seinen mild,
Der HErr ist Sonn und Schild.
Dein Heyland komt! auf! Zion, schmücke dich;
Dein Bräutigam, dein König nähert sich,
Sieh doch, wie Sanfftmuthsvoll, wie liebreich ist sein Bild!

ARIA

Höchster, wenn wir vor dir beten,
Lass uns nie zurücke treten,
Ohne einen Gnaden Blick!
Welt und Sünde mag uns hassen,
Wilt du uns nur nicht verlassen,
O, wie fest steht unser Glück!

TUTTI

Wie Lieblich sind deine Wohnungen, HErr Zebaoth.
Ps. 84.

Da
Ihro Königl. Hoheit
der
Durchlauchtigste Fürst und Herr
Herr
Friedrich Wilhelm,
Prinz in Preussen und Markgraf in Brandenburg
und
Dero
Frau Gemahlin
Königl. Hoheit
die
Durchlauchtigste Fürstin und Frau,
Frau
Sophia Dorothea Maria
gebohrne Königl. Prinzessin von Preussen
Die Stadt Frankfurt
Mit
Dero hohen Gegenwart
beehrten
legten in nachstehender
Cantate
ihre unterthänigste Freude an den Tag
Die auf der dasigen Universität studirende.
Den 18. Marty 1737.

Gedruckt bey Philipp Schwarzen, Königl. Preuss. Univ. Buchdr.

Aria.

Frankfurt, lass in vollen Chören
Dein Vergnügen, deine Lust,
Deine Freudenlieder hören,
Lass aus der entflammten Brust,
Deiner Regung Kraft zu zeigen,
Wunsch auf Wunsch zum Himmel steigen.

Recitativ.

Jetzt freut sich alles! Ja die Minen
Und jedes treuen Unterthanen Blick
Kan fast statt aller Worte dinen,
Man kan aus ihren Augen deutlich lesen,
Dass selten wol für sie ein göttliches Geschick,
So schön, und so erwünscht gewesen,
Als dieses ist,
Dass Du, Durchlauchtstes Paar, in Frankfurts Mauern bist
Wir denken noch mit Lust daran,
Wie reizzend wir vordem gerühret waren,
Wenn wir, durch unsres Königs Gegenwart,
Gesehn, bewundert und erfahren,
Wie seine väterliche Art
Die Herzen ihm gewinnen kan.
Wir sind aniezt für Freuden halb entzückt,
Da wir, Durchlauchtstes Paar,
Dich kaum erblickt,
Und schon in Deinem hohen Wesen
Den Abdruck unsers Königs lesen.
Wer kan dabei der Lust den frohen Ausbruch wehren?
Wer kan den muntern Trieb verstecken,
Da wir an Dir so bald entdecken
Was Dich des grossen Vaters Pracht,
Und Seinem Ruhm,
Den Er im Wol und Flor der Unterthanen sezzet,
So ähnlich macht.
Wer kennt der Brunnen Heiligthum,
Das Kleinod aller Zeit,
Wer kennt Sophien Dorotheen,
Die grösste Königin,
Und glaubt nicht Sie, in Dir, Durchlauchtste Markgräfin
So wie in Deinem Ehgemal
Des grössten Königs Geist zu sehen?
Was Wunder, wenn man sich von solchem Glück gestärkt
Und ungewohnt gereizet merkt,
Was Wunder, wenn bey so annehmlicher Gewalt
Die Luft von Wünschen wiederschallt?

Aria.

Man sieht durch Dich, Durchlauchtstes Paar,
In unsern tief und kühlen Grunden,
Die allerreinste Gluth entzunden.
Nun wird die Ehrfurcht offenbar,
Und was in so viel Herzen steckt
Durch Deine Wirkung aufgedeckt. Da Capo.

Recitativ.

Wo Dein gelinder Blick durch unsre Gassen dringet,
Da wirst Du nichts als Lust gewahr,
Die Deine Gegenwart,
Durchlauchtstes Paar,
Nicht etwa nur zum Schein,
O nein
Durch einen sanften Zug erzwinget.
Die Musen sind wie ausser sich,
Und da sie Dich
Vergnügt gefunden:
So scheinen die den Büchern abgestohlnen Stunden
Vortrefflich angewandt.
Denn weil sie unsres Königs Hand
Beschüzzt, so halten sie davor,
Du konntest sie unmöglich hassen.
Hier steht ein feuriger Soldat,
Durch seiner Obern Beispiel angeführet,
Und wann er sich an Deine Fenster naht
So wird er so davon gerühret,
Als hätt' er selbst den Mars gesehn.
Der Kaufmann, den sonst nichts, als Geld und Vortel rühret,
Legt diese Neigung ab, und lässt um Dich zu sehn,
Die Haufen karger Käuffer stehn,
Die Liebe zum Gewinn wird hintenangesezzet,
Weil ihn Dein Anblick mehr, als alle güldne Ziel
Ergezzet.
Er stellt in Dir sich Deine Enkel vor,
Und sieht bewegt, so vieler Länder Flor
Die Sie einmahl bis an den Fall der Erden
Durch Rath und Arm beschüzzen werden.
Die Lust ist allgemein!

Aria.

Lass Ehrfurcht und Freude, Durchlauchtigstes Paar,
Den Abtrag so vieler geheiligter Pflichten,
Durch Loben, durch Bethen, durch Wünschen entrichten.
Der Himmel, der Brandenburgs Adler bewacht
Und der ihn den Sternen so nahe gebracht,
Erhöhe Dein Glücke, so lange die Welt
Aus Brandenburg Helden und Zierden erhält.

Da Capo.

Als
Der Allerdurchlauchtigste und Grossmächtigste
Fürst und Herr
Herr

Friedrich Wilhelm

König in Preussen
Marggraf zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs Ertz-Cämmerer und Churfürst, Souverainer Printz zu Oranien, Neufchatel, und Vallengin, zu Geldern, Magdeburg, Cleve, Jülich, Berge, Stettin, Pommern, der Cassuben und Wenden, in Meklenburg, auch in Schlesien zu Crossen Hertzog, Burggraf zu Nürnberg, Fürst zu Halberstadt, Minden, Cammin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg und Mörss, Graf zu Hohenzollern, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lohrdam, Marquis zu der Vehre und Kissingen, Herr zu Ravenstein, der Lande Rostock, Stargard, Lauenburg, Bütau, Arlay und Breda,

Die Stadt Frankfurt an der Oder

in der Martins Messe 1737

Mit Dero allerhöchster Gegenwart

beehrten
Wollten ihre allerunterthänigste Ehrfurcht und Freude
bezeugen

Die auf der dasigen Universität Studirende.

Frankfurt an der Oder, gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

Aria.

Entdeckt durch tausend frohe Töne,
Was, Musen. euch vor Lust entzückt,
Da ihr den grössten Held erblickt,
Den Held so vieler Siegesfahnen,
Den Vater seiner Unterthanen,

Den Schutzgott, der die Welt beglückt!
Entdeckt durch tausend frohe Töne,
Was, Musen, euch vor Lust entzückt,
Da ihr den grössten Held erblickt!

Vergnügte Stadt,
Dein König ist in Deinen Mauern,
Der grosse Friederich,
Auf dessen kluge Vorsicht sich
Der Länder Wolfahrt stützet,
Von Dem sie ihren Ursprung hat,
Der mit dem tapfern Schwerdt
Die sichern Gränzen schützet,
Dass sich der Bürger ruhig nährt.
Erneute Ehrfurcht, Lieb' und Treu,
Blick auf Dein blühend Wolergehen,
Lass sehn, wie gross die Freude sey,
Den Stiffter güldner Zeit zu sehen!

Aria.

Friedrich Wilhelms Muth und Waffen,
Sein erleuchteter Verstand
Konnten leicht die Ruhe schaffen,
Misste sie das Vaterland;
Aber, da wir sie besitzen,
Dienen sie uns nur zu schützen,
Und der hell geschliffne Stahl
Kann mit Schimmer, Glanz und Strahl
Unserm Held zur Freude blitzen.

Bey so erwünschter Zeit
Kan, sichres Brandenburg uud Preussen,
Wie sehr der Neid
Davon gerühret, dreut,
Dir nichts Dein Glück und Wol,
Das ewig dauren soll,
Entreissen.
Tritt Gott und König vor den Riss,
So ist Dein Schutz gewiss.
Nur lass die Hände niehmahls sinken,
Die Vorsicht eifrigst anzuflehn,
Damit sie Dis gekrönte Haupt
Der Welt, so spät als möglich, raubt,
Der Welt, der sie es selbst zum Heil ersehn.
Sieh, unsrer Musen Chor
Geht Dir hierin mit seinem Beispiel vor!

Aria.

Höchster, schütze Du den König,
Verlängre Seines Lebens Ziel!
Sollst Du Flehen, Wunsch und Willen
Des beglückten Volks erfüllen,
O, so wären hundert wenig,
Tausend Jahre nicht zu viel!
Höchster, schütze Du den König,
Verlängre Seines Lebens Ziel!

Segne Friedrichs Thron und Erben,
Und Sein Durchlauchtigstes Gemahl!
Zeuch die Väterliche Rechte
Nie von Unsres Helds Geschlechte!
Preussens Ruhm kan nimmer sterben,
Schmückt Ihr Glantz den Ahnen-Saal.
Segne Friedrichs Thron und Erben,
Und Sein Durchlauchtigstes Gemahl!

Sechszehn Briefe Emanuel Bach's aus den Jahren 1772 bis 1775.

(Aus dem August 1772.)

Hochedelgebohrner, kurzum
theuerster Freund [1]),

Ich kann Ihnen den Verdruss nicht genug beschreiben, den ich wegen meiner Concerte mit vielem Schaden durch Herrn Winter's Tod zu überwinden gehabt habe, hätte ich voraussehen können — —

Tausendfachen ergebensten Dank sage ich Ihnen von Herzen für alle gütigst angebotne Freundschaft. Ich war in der Klemme und man hat mich nicht herausgelassen. Basta! Nun Gottlob werden gleich nach Michaelis meine Concerte herauskommen, so weit sind wir nun gewiss.

Theuerster Freund, seyn Sie doch so gütig und melden mir, wie viele Exemplare von allen 3 Theilen meiner Reprisen-Sonaten und von meinem Concerte III. aus dem E-dur der seelige Winter bey Ihnen hat liegen lassen. Wegen Dressden thut mir leid, der Mann ist grundehrlich, allenfals hafte ich.

Lieben Sie ferner Ihren ewig treuen

Freund und Diener
Bach.

Die beiden Fugen-Exemplare, so wie sie sind, sollen zu Ihren Diensten stehen. Wegen des Preises wollen wir schon fertig werden.

Wegen Pohlen haben Sie Recht, noch kann prenumerirt werden.

Da Sie die Fugen brauchen dürften, so schicke ich sie Ihnen Franco mit der Post.

1) Original im Besitz des Herrn Director Klee in Dresden.

An Hrn. Breitkopf in Leipzig.

Hochedelgebohrner, hochgeehrtester Herr,
theuerster Freund[1]),

Madame Winter hatte mir meine Concerte[2]) verarrestirt, ohngeachtet sie nach unserer Abrechnung mir mehr als 100 Rthlr. herausgeben soll und sie überdem den ganzen Verlag unserer gemeinschaftlichen Bücher[3]) in ihren Händen noch bis dato hat. Zur Ursache gab sie an: ich hätte Sie gebeten, mir das ganze depot in Leipzig von den gemeinschaftlichen Büchern hieherzuschicken. Mein Wille war nun, von Ihnen zu erfahren, ob von diesen Büchern noch viele in Leipzig wären, weil ich vom seel. Winter in 5 Jahren keine Nachricht davon kriegen konnte, und er auch zuletzt weder mir, noch andern etwas schickte, folgl. glaubte ich, es ist alles vergriffen. Nun war zwar nicht nöthig, das geringste hiervon zu sagen, was ein Freund dem andern vertraut, wie ich denn auch ruhig wurde, da mir Winter den Bestand meldete: Da es aber doch geschehen ist, so musste nicht mehr gesagt werden, als wahr war. Seyn Sie, verehrtester Freund, demnach so gütig und melden Sie mir mit der ersten Post Ihr Vertheidungen, (?) und schicken mir, wenn Sie ihn noch haben, meinen Brief mit hieher. Sie glauben nicht, was ich für Aergerniss deswegen gehabt habe. Endlich sollen meine Concerte unterwegs seyn. Mit was für Gelegenheit

1) Orig. im Besitz des Hrn. Kapellmeister J. Rietz in Dresden.
2) Muthmasslich die 1772 erschienenen 6 leichten Flügel-Concerte.
3) Offenbar der Vorrath der ersten Ausgaben der wahren Kunst das Clavier zu spielen.

befehlen Sie die Exemplare? Mein letztes Geld ist doch richtig eingelaufen?

Gewöhnl. massen beharre ich mit aller Hochachtung Dero

ergebenster Diner
Bach.

Hamburg, d. 14. Nov. 72.

Zu meiner Legitimirung bitte ich um Ihre Erklährung. Wie kann ich denn Bücher von Ihnen verlangen, darüber Sie nicht disponiren können?

„Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester
Herr
Werthester Freund,

Sie haben meine Bitte gütigst genehmigt, ich danke Ihnen ergebenst dafür. Gegen Ostern wird es erst Zeit seyn, die Anzahl der Pränumeranten zu berichten und die Gelder einzuschicken. Die Fridericischen Clavicorde haben bey mir einen grösseren Vorzug vor den Fritzischen und Hassischen wegen des Tractaments und wegen des Basses ohne Octave, welche ich nicht leiden kann. Die Fortbiens[1]) sind sehr gut und ich verkaufe Viele davon.

Ich beharre immerwährend

Ew: Hochedelgeb.
Hamburg in der That aufrichtiger
d. 10. Novemb. 73. u. ergebenster
Bach.“

Eiligst.

[1]) Eine Art von Fortepiano in Clavierform, erfunden von dem Orgelbauer Friederici in Gera; vgl. Koch, Musik-Lexikon. pag. 589.

Hamburg, d. 26. Aug. 74.

Geehrtester und Werthester
Freund,

Hierbey erhalten Sie die 2 Bücher, für deren richtige Bezahlung ich Ihnen bestens danke. Bey dem einen finden Sie die 6 gestochenen Choräle hinten mit gebunden. Die dabey geschriebenen Anmerkungen sind von der Hand des seel. Autors. Ausserdem erhalten Sie noch 6 Stücke von J. S. und eben so viele von W. F. Unter den ersteren sind 6 angenehme Vorspiele, für Anfänger sehr nutzbar, und unter den letzteren ist das verlangte Stück mit 2 Clavieren. Beynahe ein Dutzend Trii von J. S. und noch einige Pedalstücke von ihm stehen zu Dienste. Dies ist alles, was ich habe. Es ist ärgerlich, dass die Sachen vom seel. Vater so herumflattern, ich bin zu alt und zu sehr beschäftigt um sie zusammenzutreiben. Lieben Sie ferner

Ihren redlichen Fr. u. Dr.

Bach.

Nun erbitte mir von Ihnen das Verzeichniss meiner Compositionen, die Sie bereits haben. Was ich weggeben kann, steht zu Diensten, hierunter sind auch Sachen begriffen, die ich bloss Ihnen und Keinem andern gebe.

Volti

Bey Gelegenheit, da Sie zu sagen belieben: wegen meiner gedruckten Sachen dürften Sie mich nicht beschwehren, weil Sie sie von Breitkopf kriegen könnten, habe ich die Ehre, Ihnen zu expliciren, das Sie ausser den Psalmen folgende Sachen, welche ebenfalls, NB. sämmt-

lich meine Verlagsbücher sind, näher und für eben den Preiss bey mir unmittelbar haben können, weil sie Breitkopf von mir nimmt, u. ich ihm vielen Rabbat geben muss.

(1) Meine beyden Versuche, (2) meine letzten sechs Concerte, (3) Alle 3 Theile meiner Reprisen-Sonaten, mit Winter'schen Drucknoten, (4) Concerto III. mit denselben Noten, aus dem E-dur. Die geschriebenen Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt nnd falsch geschrieben.

In Eil habe ich das Vergnügen Ihnen, bester Freund, den Rest meiner Sebastianore zu schicken, nehml. 11 Trii, 3 Pedalstücke und Vom Himmel hoch etc. Sollten Sie diesen letzten Choral bereits haben, so schicken Sie ihn gelegentlich wieder zurück. Die 6 Claviertrio, die unter ihren Nummern zusammengehören, sind von den besten Arbeiten des seel. lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, und machen einem viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann. Da sie sehr zerlöchert sind, so belieben Sie solche gut in Acht zu nehmen. Künftig kommen lauter Emanueliana. Jetzt war es unmögl. Lieben Sie ferner

Mein erster Versuch kommt auch mit. Er kostet 3 Thlr. folgl. belieben Sie mir 1 Thlr. 16 Ggr. anzurechnen.

Ihren treuen Freund

ein Stück abgerissen., d. 7. Oct. 74. u. Diener Bach.

Hamburg, d. 15. Sept. 74.

Geehrtester Freund,

Sie haben nicht viel und nichts besonderes von meinen Sachen, wie ich sehe. Das Concert aus dem B ist nicht von mir; auch die 3 Fugetten nicht. Ich danke Ihnen herzlich für ihre guten Wünsche. Gott segne Sie dafür! Die 6 Choräle kosten nichts. Ich werde Ihnen ehestens einen Haufen meiner geschriebenen Arbeiten überschicken, jetzt bin ich ganz Oratorium, wie Sie aus der Beylage sehen. Hr. Klopstock und einige andere Freunde sind Ursache, dass ich schon wieder aufs Theater trete. Seyn Sie so gütig und weisen Sie Herrn Boje, nebst Vermeldung meines ergebenen Compliments ein Paar hundert Subscribenten zu. Ich muss dem Plane des Hr. Klopstocks genau folgen, also ist der Herr Boje der alleinige Correspondent. Ich werde Ihre gütige Bekanntmachung meiner Absicht mit thätigem und gehorsamem Danke erkennen. Ich habe nichts vom musicalischen Opfer, es ist aber sehr bekannt und leicht zu haben. Von Concerten haben Sie nun alles, was ich von ihm habe.

Kommen Sie doch bald einmahl zu uns her. Jetzt bitte ich ferner zu lieben

Ihren

aufrichtig ergebensten

Freund u. Diener

Bach.

Den aufrichtigsten Dank statte ich Ihnen, liebster Freund, für die schönen Metwürste und meine wiedergeschickten Noten ab.

Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben, sind die einzigen von dieser Art, die ich je gemacht habe. Sie gehören zu der, aus dem H-moll, die ich Ihnen mitschickte, zu der aus dem B, die Sie nun auch haben, und zu 2en aus der Hafner-Würtembergischen Sammlung, und sind alle 6 anno 1743, im Töplitzer Bade von mir, der ich damahls sehr gichtbrüchig war, auf einem Claviacord mit der kurzen Octav verfertiget. Nachher habe ich meist fürs Publicum arbeiten müssen, bis auf einige Sonaten, von gewöhnlicher Einrichtung, welche ich Liebhabern zuweilen vorspiele und unbekannt sind. Hierbey schicke ich Ihnen 6 andere Sonaten, welche etwas stärker sind, als die mehresten andern, und nun haben Sie das von meinen Solos, was ich fürs beste halte zusammen. Meine Arbeiten fürs Clavier allein enthalten 173 Stücke, theils Sonaten, theils kleine Sammlungen von characterisirten Stücken. Von diesen 173 Stücken sind just 99 gedruckt. Unter diesen letzteren sind einige in einzelnen Sammlungen, die nicht die schwächsten sind. Die übrigen ungedruckten alle sind entweder sehr alte Arbeiten oder leichte Sachen für Anfänger. Indessen

steht alles zu Ihren Diensten, was nur halbweg nicht zu schlecht ist, und was nicht unter die wenigen gehört, womit meine alten Finger noch ein bisgen aufgeputzt werden, wenn Jemand zu mir kommt. Das nur und Unbekanntes muss jetzt bey mir die meiste Freude machen.

Die siebente hier beygefügte Sonate ist ein Mscrpt. von mir, welches Sie mir zum Andenken verwahren können, wenn Ihnen beliebt. Sie werden sie kennen, sie steht im musicalischen Vielerley, und folgl. habe ich keine Abschrift davon nöthig. Man will jetzt von mir 6 oder 7 Fantasien haben, wie das achtzehnte Probestück aus dem C-moll ist; ich läugne nicht, dass ich in diesem Fache gern etwas thun möchte, vielleicht wäre ich auch nicht ganz und gar ungeschickt dazu, überdem habe ich einen Haufen Collectanea dazu, welche, wenn ich Zeit hätte, sie in Ordnung zu bringen, und sie allenfalls zu vermehren, besonders was den Gebrauch aller dreyer Generum betrifft, zu der Abhandlung von der freyen Fantasie meines zweyten Versuchs gehören: allein, wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der Hr. von Gerstenberg und Hr. E. M. Schreiber in Copenhagen u. a. m. wünschten dergleichen und offeriren alle bona officia: allein noch habe ich wenig Lust dazu, eben so wenig, als zu Claviersonaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian. Doch dieses letztere Un- oder Mittelding könnte lucrativer seyn, als jene finstere Fantasie.

Nicht wahr? Sie sind der einzige Göttinger Subscribent?

Ich bin, wie allezeit, nach 1000 Empfehlungen besonders an E. und M. Heyne, von ganzem Herzen

Ihr ewig treuer

Hamburg, d. 10. Febr. 75.　　Fr. u. Dr. Bach.

An den Herren
Forckel
in
Göttingen.

Nebst Noten.

Liebster Herr Forckel.

Da ich nicht das Vergnügen habe haben können, Sie hier zu sehen, so überschicke ich Ihnen hierbey wiederum ein musicalisches Fricassée von 6 Ingredientien zur beliebigen Abschrift. Die 2 Stücke für die Orgel, sind, wie die vorigen, mehr ohne, als mit Pedal, und müssen so seyn. Das gedruckte ist nicht herausgekommen, der Verleger starb darüber; dies Exemplar war die Correktur.

Ich beharre, nach abgestattetem gehorsamstem Compliment, an den Hr. Hofr. u. Fr. Hofräthin Heine, wie allezeit

Ihr
ergebenster Fr. u.
Dr. Bach.

Hamburg,
d. 3. Junius 75.

A Monsieur
Monsieur Forckel
à
Göttingue.

Hamburg, d. 20. Sept. 75.

Liebster Freund,

Für die gütigst eingesandten 4 Ducaten danke ich Ihnen verbundenst.

Hierbey habe ich das Vergnügen, Ihnen etwas aus meinen alten Bachischen Archive zu überschicken, nehmlich 2 Stücke von dem braven Joh. Christoph, und, von dessen braven Bruder Joh. Michel Bach, meinem seel. Grossvater mütterlicher Seits. Ich bitte, sie gelegentlich mir, NB. gut conservirt, weil sie etwas mürbe sind, wieder zu schicken. Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seeliger Vater hat es einmahl in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effeckt erstaunt. Hier habe ich nicht Sänger genug, ausserdem würde ich es gern einmahl aufführen.

Leben Sie vollkommen wohl und lieben Sie ferner

Ihren

treuen Freund u. Dr.

Bach.

Verte.

Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten fürs Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violin und einem Violoncello begleitet blos spielen kann und leicht sind. Darf ich Sie mit einer Collecte beschwehren? Meine Israeliten erwarte täglich. Sie war schöner in mehreren Colonnen, als ich dachte, folglich schwerer und langsamer.

Salutem plurimam

(auf der andern Seite!)

Von Fischern, Froberger etc. etc. habe ich nichts. Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind.

A Monsieur

Monsieur Forckel

à

Göttingue.

Hamburg, d. 9. Jenner 77.

Liebster Freund,

Vergeben Sie, da die ganze Christenheit jetzt einander ein neues Jahr wünschet, und einem das Haus mit einem Haufen Notas oder Laus Deo bombardirt wird, dass ich um kein Heide zu werden, Ihnen von Herzen alles mögliche Gute in diesem neuen und vielen folgenden Jahren wünsche und auch mit einer Nota erscheine.

Darf ich ausserdem auf die 2te Sammlung meiner Sonaten nun bald um Ihre gütigen Collecten wieder bitten?

Ich bin steif und fest, wie allezeit

ganz

der

Ihrige

Bach.

N o t a
des Herrn F o r c k e l s HochEdelgeb.
gelieben

Für 4 Psalmen, à 1 Thlr. 8 ggl. . .	5 Thlr.	8 ggl.	
Für die Zeichnung des Stammbaums	2 —	12 —	
Für die Israeliten	2 —	8 —	
Für 4 erste Versuche	12 —	— —	
Für 6 Reprisen-Sonaten	8 —	— —	
Für 12 Pränumeranten	12 —	— —	
Summa	42 Thlr.	4 ggl.	
Restiren noch	19 Thlr.		

E H Gs Bch.

E G D U Dr.

Bach.

Hamburg, d. 9. Jenner 1777.

Theuerster Freund,

Ich komme schon wieder mit beykommender Nachricht auf die Betteley und beharre

Ihr

ergebenster

Bach.

Hamburg, d. 28. Jan. 77.

Seyn Sie so geneigt, und bitten den Herrn Loden in meinem Nahmen gleichfalls ergebenst.

Hr. Forckel.

Liebster Freund,

Ich bin jetzt in der Nothwendigkeit, alles mögliche aufzutreiben, um eine starke Zahlung zu thun, die ich nicht voraus sahe: haben Sie also für mich die Güte, und tragen Sie je eher je lieber das Ihrige mit demjenigen, was sie wissen, hierzu bey, um mich keiner unangenehmen Verlegenheit wegen meiner zu leistenden Zahlung bloszustellen.

Ich bin und beharre, wie allezeit,

Ihr

aufrichtiger Freund

und Diener

Bach.

Hamburg, d. 2. Aprill

1777.

Hamburg, d. 20. Juni 77.

Theuerster Freund,

Da meine neuen Sonaten bald erscheinen werden: so wünsche ich bald nun zu wissen, was sich für Pränumeranten bey Ihnen gemeldet haben. Die Nahmen werden wieder mitgedruckt. Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder, und ist noch nicht aus aller Gefahr. O O Gott, was leidet mein Herz! Vor 3 Monaten habe ich ihm 50 Ducaten geschickt, und in 14 Tagen muss ich wieder 200 Thlr. für Doctors und Wundärzte auszahlen; Ich kann nicht mehr schreiben, als zu bitten mit mir Mitleyden zu haben und mir wo möglich beyzustehen.

Ich bin, wie allezeit

Ihr

Bach.

Empfehlen Sie mich bestens dem Herrn Loden, und sagen ihm gleichfalls den Inhalt dieses Briefes.

Hamburg, 23. July 1777.

Wehrtester Freund,

Blos meine jetzige Noth hat in Sie gedrungen und weiter kein falscher Gedanke. Ich bin Ihnen für Ihren guten Willen bey eingesandten 3 Louisd'or und Musicalien sehr verbunden und empfehle mich Ihrer baldigen fernern Gewogenheit bestens. Von den neuen Sonaten werde Ihnen zur fertigen Zeit 6 Exemplare zuschicken, von denen Sie nur 5 Stücke bezahlen. Ihr Exemplar kostet nichts. Es ist wohl das Wenigste, dass Ich Ihnen für Ihre Freundschaft von meinen noch zu edirenden Werken allezeit ein Exemplar verehre. Indess bitte doch, das Geld für die 5 andern Exemplare bey Zeit einzucassiren, ich habe von meinen andern Sachen noch so viele Rückstände die mich sehr beschwehren. Blos aus Petersburg soll ich noch für 27 Sonaten der ersten Sammlung einen Pfennig sehen, etc. Um Sie und andre Freunde keiner Verlegenheit im Eincassiren weiter auszusetzen: so wird von nun an, ohne eingeschicktes Geld, nichts von mir weggesandt.

Uebrigens ist unsere in Ihrem Schreiben gemeldete Rechnung richtig.

Hr. Loden antwortet mir gar nicht, worüber ich mich sehr wundre.

Ich beharre, wie allezeit

Ihr

treuergebenster

Bach.

Hamburg, d. 15. Oct. 77.

Liebwerthester Freund,

Tausend Dank für Ihr schönes, für Ihr gelehrtes Programma! Herr Leister hat es schon lange bey sich, um es im Correspondenten zu recensiren. Nach meiner Meynung, NB um Liebhaber zu bilden, könnten viele Dinge wegbleiben, die mancher Musicus nicht weiss, auch eben nothwendig nicht wissen darf. Das Vornehmste, nehml. das analysiren fehlt. Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken die vermieden sind, und besonders in wie fern einer vom Ordinairen abgeht und etwas wagen könne u. s. w. Doch Sie wissen nun schon mehr als ich Ihnen jetzt sagen kann.

Lieben Sie ferner

Ihren alten ehrlichen Bach.

Wollen Ihre Liebhaber meine 2te Sammlung nicht haben? Um damit Sie nicht im Geringsten in Verlegenheit kommen, so lassen Sie Sich gleich das Geld geben, sonst bleibt es auch noch, mir ists einerley. Ihnen werde ich apart ein Exemplar präsentiren.

Hamburg, d. 22. Dec. 75.

Liebster Freund,

Endlich erscheinen hierbey meine Israeliten. Von den verlangten Antiquitäten habe ich noch nichts auftreiben können.

Ich muss wegen der Feyertagsarbeiten schliessen, ich wiederhole meine Bitte wegen meiner Sonaten, worauf NB nicht subscribirt, sondern praenumerirt wird. Sie belieben die Gelder dafür so lange bey sich zu behalten, bis ich darum bitten werde.

Lieben Sie ferner

Ihren

wahren Freund und Diener

Bach.

Druckfehler.

Seite 21 Zeile 29 statt 900 lies: 200 Thlr.

„ 30 „ 13 das Wort sind fortzulassen.

„ 50 „ 10 statt 1746 lies: 1767.

„ 53 „ 12/13 statt an einzelnen Wendungen lies: in einzelnen Wendungen.

„ 54 „ 20 statt Tosou lies: Toson.

„ 56 „ 1 statt ohnehin lies: ohnedem.

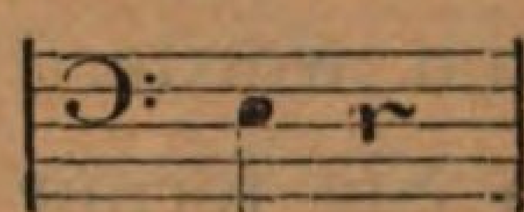
„ 87 „ 7 statt et lies: e.

„ 97 „ 9 (von unten) statt hinzudrängen lies: hinzudränge.

„ 112 „ 11 statt Genius, Gestalt lies: Genius-Gestalt.

„ 117 „ 28 statt dürfte lies: durfte.

„ 119 „ 23 statt Naumburg lies: Hamburg.

„ 142 „ 8 statt  lies: 

„ 161 „ 8 statt  lies: 

„ 205 „ 4 statt  lies: 

„ 224 „ 18/19 statt der schönen Andantine lies: dem schönen Andantino.

„ 258 „ 32 statt Gegenwort lies: Gegenwart.

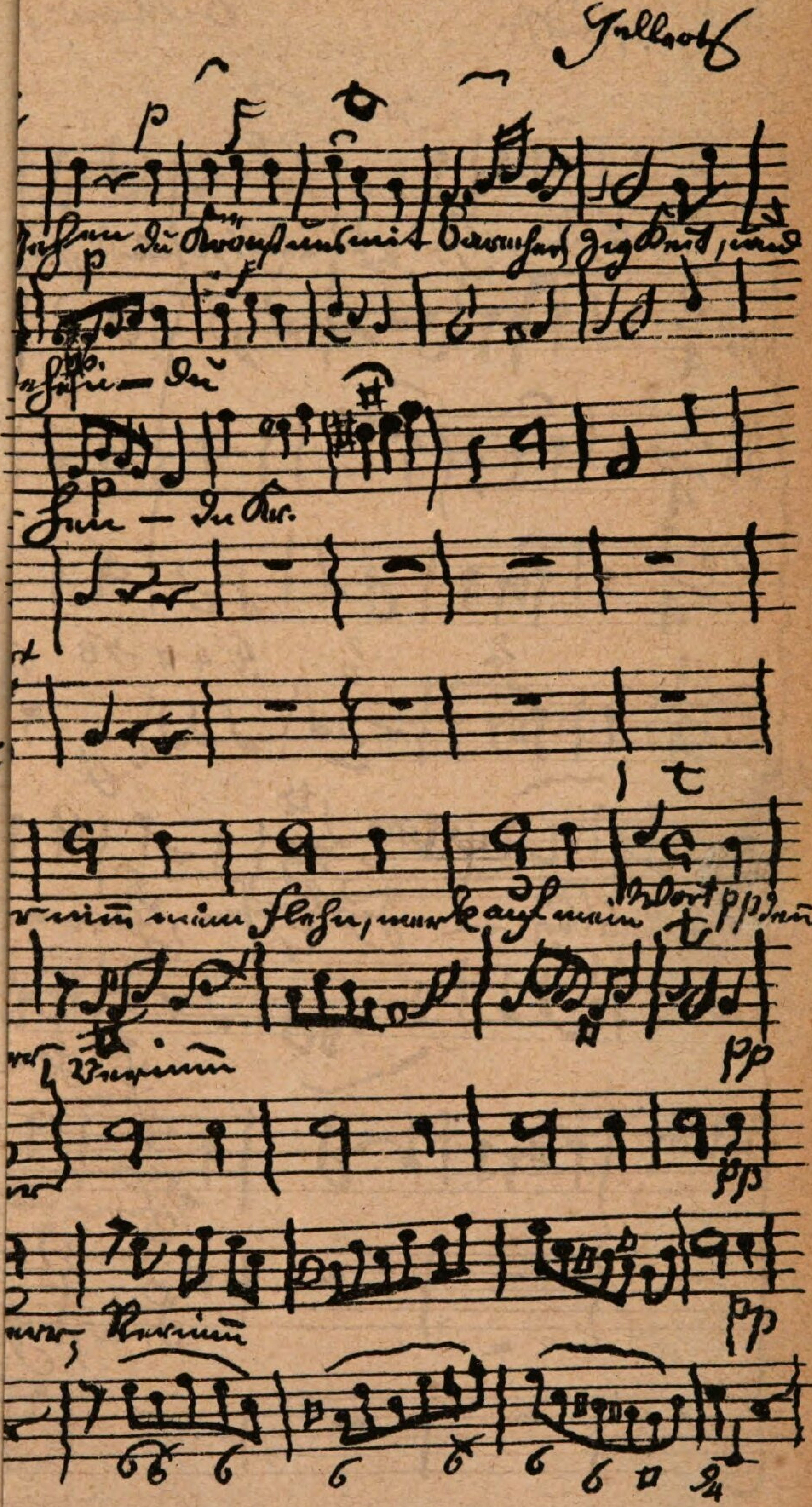
„ 288 „ 17 statt 

lies: 

Bayerische Staats-Bibliothek München

58
2 fl

Druck von Liebheit & Thiesen, Alte Leipzigerstr. 19. 20.


Gellert

In demselben Verlage ist erschienen:

Flemming, C. F. Pym und Strafford, historisches Drama in 5 Aufzügen. Preis: 15 Sgr.

— — Otto I., do. do. Preis: 15 Sgr.

— — Otto II., Trauerspiel in 5 Aufzügen. Preis: 15 Sgr.

Ebann, W. Op. 81. Premier Concert pr. le Violon avec accompagn. de Piano. Dem Herrn Concertmeister Ferdinand David in Leipzig gewidmet. Preis 2½ Thlr.

— — Op. 84. Hommage à la Russie, Variationen über russische Volkslieder für Violine mit Begleitung des Claviers. 1ste Serie. Preis: 1⅓ Thlr. ord.

— — Op. 85. Wiegenlied für Violine mit Clavier-Begleitung. Preis: 20 Sgr.

— — Op. 86. Fantaisies sur les mélodies russes. Preis: 1½ Thlr.

Loewe, Dr. C. Op. 141. Der seltene Beter („Alte Dessauer"), Ballade für Bass oder Bariton. Preis: 10 Sgr.

— — Op. 142. Der Traum der Wittwe, Ballade für eine tiefe Stimme. Preis: 15 Sgr.

— — Op. 143. Spirito Santo „In des Südens", Lied für eine mittlere Stimme. Preis: 10 Sgr. ord.

Schubert, Franz. 6 bisher ungedruckte Lieder:

No. 1. Sehnsucht, von Schiller. 1ste Bearbeitung.
No. 2. Thekla, Eine Geisterstimme, von Schiller.
No. 3. An den Mond, von Goethe.
No. 4. An die Entfernte, von Goethe.
No. 5. Romanze, von Matthisson.
No. 6. Abendlied der Fürstin.
Preis: complet 20 Sgr.

— — Ausgewählte Lieder für eine hohe, mittlere und tiefe Stimme, in eleganter correcter Ausgabe.

à 1 Sgr.

1ste Serie. No. 1. Erlkönig. — 2. Wanderer. — 3. Rastlose Liebe. — 4. Nähe des Geliebten. — 5. Lob der Thränen. — 6. Sei mir gegrüsst. — 7. Der Neugierige. — 8. Böse Farbe. — 9. Trockene Blumen. — 10. Norman's Gesang. — 11. Des Mädchens Klage. — 12. Lindenbaum. — 13. Post. — 14. Ständchen. — 15. Fischermädchen. — 16. Am Meere. —

2te Serie. No. 17. Gretchen am Spinnrade. — 18. Schäfer's Klagelied. — 19. Haidenröslein. — 20. Der Fischer. — 21. Frühlingsglaube. — 22. Das Wandern. — 23. Ungeduld. — 24. Morgengruss. — 25. Mein. — 26. Die liebe Farbe. — 27. Die Forelle. — 28. Die junge Nonne. — 29. Hymne: Ave Maria. — 30. Gute Nacht. — 31. Frühlingstraum. — 32. Morgenständchen, von Shakespeare.

Druck von Liebheit & Thiesen in Berlin, Alte Leipzigerstr. 19. 20.

FRITZ GÄHR
BUCHBINDEREI
MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bitter, Carl Hermann

Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder

Bd.: 1

Berlin 1868

Mus.th. 4568-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600010-3